DIE ETHISCHEN UND ÄSTHETISCHEN WERTE

IN IHREN WECHSELBEZIEHUNGEN.

DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT FREIBURG IN DER SCHWEIZ VORGELEGT

VON

P. MAGNUS KÜNZLE O. M. CAP.,
PROFESSOR DER PHILOSOPHIE AM LYZEUM ST FIDELIS IN STANS.

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG.
1910.
BERLIN, KARLSRUHE, MÜNCHEN, STRASSBURG, WIEN UND ST LOUIS, MO.

DIE ETHISCHEN UND ÄSTHETISCHEN WERTE

IN IHREN WECHSELBEZIEHUNGEN.

DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT FREIBURG IN DER SCHWEIZ VORGELEGT

VON

P. MAGNUS KÜNZLE O. M. CAP.,

PROFESSOR DER PHILOSOPHIE AM LYZEUM ST FIDELIS IN STANS.

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG.
1910.
BERLIN, KARLSRUHE, MÜNCHEN, STRASSBURG, WIEN UND ST LOUIS, MO.

Imprimatur.

Luzern, 12. Juli 1909.

Fr. Philibert, Kap.-Prov.

Imprimatur.

Friburgi Brisgoviae, die 3 Augusti 1910.

De mandato:
Otto.

Alle Rechte vorbehalten.

Buchdruckerei der Herderschen Verlagshandlung in Freiburg.

Vorwort.

Vorliegende Arbeit ist ein Sonderabdruck von den entsprechenden Partien eines größeren Werkes des Verfassers: „Ethik und Ästhetik". In letzterem behandelt er im ersten Teile, der hier weggelassen ist, die ethischen und ästhetischen Werte in ihrer Begriffsbestimmung. Die Schönheit ist nach unserer Anschauung im wesentlichen nichts anderes als lichtvolle Wahrheit; Kunst die Fertigkeit, ein Wahres zu bilden, und schöne Kunst die Gewandtheit, in selbständiger Auffassung und Empfindung ein lichtvoll Wahres zu schaffen. Der zweite Teil betrachtet in der Reihenfolge, wie sie hier auf Seite 2 auseinandergesetzt ist, das gegenseitige Verhältnis der ethischen und ästhetischen Werte. Abschnitt VII, „Sexualethik und Sexualästhetik", und Abschnitt VIII, „Staatliche Gesetzgebung und Kunstgenuß", mußten hier aus einleuchtenden Gründen weggelassen werden; im Prinzip finden die betreffenden Fragen auch hier ihre Lösung.

Stans, im Juli 1910.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	III
I. Schönheit und Güte	1
II. Schönheit und Sittlichkeit	16
1. Das Schöne und das sittlich Gute	18
2. Das Schöne und das sittlich Böse	28
3. Die Schönheit des Bösen in der neueren Ästhetik	42
III. Kunstschönheit und Güte	53
IV. Kunstschönheit und Sittlichkeit	64
V. Ästhetischer Genuß und Sittlichkeit	74
1. Moralgesetz und ästhetischer Genuß	74
2. Tugend und ästhetischer Genuß	79
VI. Ästhetisches Schaffen und Sittlichkeit	88
1. Freiheit und Pflicht im künstlerischen Schaffen	88
2. Des Künstlers Weltanschauung und sein Schaffen	97
3. Des Künstlers Leben und sein Schaffen	112
VII. Aufgabe des Schönen	130
1. Aufgabe des Schönen im Weltganzen	132
2. Aufgabe des Schönen im Menschenleben	150
3. Aufgabe des Schönen im Künstlerleben	173

Verzeichnis der benutzten Werke.

Albertus Magnus B., Op. omnia, ed. Borgnet. Paris. 1895.

Aristophanes, Ranae, ed. Kock. Berolini 1881.

Aristoteles, Op. omnia, ed. acad. reg. Borussia. Berolini 1831.

Augustinus S., Op. omnia, ed. Migne, Patr. lat. XXXIII ff.

Ballerini A., S. J., Opus theologicum morale, ed. 2. Prati 1892.

Baumgart Dr H., Aristoteles, Lessing und Goethe. Über das ethische und ästhetische Prinzip der Tragödie. Leipzig 1877.

Baumgartner A., S. J., Die Literaturen Westasiens und der Nilländer. 1. und 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1897.

Berdyczewski Dr M. J., Über den Zusammenhang zwischen Ethik und Ästhetik. Bern 1897.

Beyer Dr C., Deutsche Poetik. 2. Aufl. Stuttgart 1887.

Boeckh, Sophokles, Antigone. 9. Aufl. Leipzig 1884.

Boedder B., S. J., Psychologia rationalis, ed. 3. Friburgi Br. 1899.

Bonaventura S., Op. omnia, ed. noviss. Quaracchi 1882.

Bone H., Deutsches Lesebuch. 12. Aufl. Köln 1883.

Brandis, Aristoteles. Berlin 1857.

Burckhardt J., Cicerone. 5. Aufl. von W. Bode. Leipzig 1884.

Casanova, Cursus philosophicus. Matriti 1894.

Cathrein V., S. J., Moralphilosophie. 4. Aufl. Freiburg i. Br. 1904.

Christiansen Broder, Philosophie der Kunst. Hanau 1909.

Cicero, Op. omnia, ed. Orellius. Turici 1826.

Clemens Alexandrinus, Op., ed. Migne, Patr. gr. VIII et IX. Paris. 1857.

Cremer, Beiträge zur Beurteilung antiker und moderner Kunsbestrebungen etc. Düsseldorf 1908.

Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906.

Deutinger Dr M., Das Gebiet der Kunst im allgemeinen. Regensburg 1845.

Döring, Hellas Geographie, Mythologie, Geschichte der Kulturgeschichte von Alt-Griechenland. Frankfurt a. M. 1876.

Dursch Dr J. M., Ästhetik. Stuttgart und Tübingen 1839.

Eberhard J. A., Handbuch der Ästhetik. Halle 1804.

Eckermann J. P., Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens herausgeg. von Gust. Holdenhauer. Leipzig.

Egger A., Der hl. Augustinus. Kempten 1904.

Ernst E., Elternpflicht. 3. Aufl. Kevelaer 1906.

Fäh Dr Ad., Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1904.

Farges et Barbedette, Cours de Philos. scolastique. Paris 1905.

Fechner G. Th., Vorschule der Ästhetik. Leipzig 1876.
Federer H., Franz von Assisi. München 1908.
Fichte Em. Herm., System der Ethik. Leipzig 1851.
Ficker, Ästhetik. 2. Aufl. Wien 1840.
Foerster Dr Fr. W., Jugendlehre. Berlin 1906.
— Schule und Charakter. Zürich 1907.
— Sexualethik und Sexualpädagogik. Kempten und München 1907.
Forel A., Die sexuelle Frage. München 1905.
François de Sales S., Œuvres compl. Lyon et Paris 1859.
Führich Jos. Ritter v., Von der Kunst. Wien 1866.
Gaulke, Religion und Kunst. Eßlingen 1907.
Germain A., L'influence de St-François-d'Assise sur la civilisation et les arts. Paris 1903.
Gietmann G., S. J., Allgemeine Ästhetik. Freiburg i. Br. 1899.
— Grundriß der Stilistik, Poetik und Ästhetik. Freiburg i. Br. 1897.
Gonzalez Z., O. Pr., Philosophia elementaria, ed. 4. Matriti 1882.
Göpfert Dr Fr. A., Moraltheologie. 4. Aufl. Paderborn 1903.
Goethe, Gesammelte Werke. Stuttgart 1869.
Grimm J., Deutsche Mythologie. 3. Aufl. Göttingen 1854.
— u. W., Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1899.
Gutberlet Dr C., Der Mensch. Paderborn 1896.
— Die Willensfreiheit und ihre Gegner. Fulda 1893.
— Ethik und Naturrecht. 2. Aufl. Münster 1893.
— Metaphysik. Münster 1880.
Haeckel E., Die Welträtsel. Bonn 1903.
Hagemann Dr G., Psychologie. 7. Aufl. Freiburg i. Br. 1905.
Hartmann Ed. v., Ästhetik, Philosophie des Schönen. Leipzig 1886.
— Dr R., Die Nilländer. Leipzig 1884.
Hegel G. W. Fr., Werke. Berlin 1842.
Heine H., Sämtliche Werke. Hamburg 1881.
Herbart, Allgem. praktische Philosophie. 1808.
Herder, Sämtliche Werke. Karlsruhe 1820.
Hertling G. Frhr v., Das Prinzip des Katholizismus und die Wissenschaft. 4. Aufl. Freiburg i. Br. 1899.
Herzog A., Das Wesen der Kunst. Karlsruhe 1901.
Heyne Hild., Max Klinger im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst. Leipzig 1907.
Hilaire (de Paris) P. Dr., Notion théologique sur les arts. Fribourg 1871.
Hilbert G., Kunst und Sittlichkeit. Leipzig 1906.
Hildebrand K., Die Lieder der älteren Edda. Paderborn 1876.
Hoberg G., Die Genesis nach dem Literalsinn erklärt. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1908.
Horatius Flacc. rec. Orellius. Turici 1838.
Janssen J., Friedrich Leopold Graf zu Stolberg. Freiburg i. Br. 1882.
Jungmann J., S. J., Ästhetik. 5. Aufl. Freiburg i. Br. 1886.
— Das Gemüt. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1885.
Kant I., Kritik der Urteilskraft, herausgeg. von K. Rosenkranz. Leipzig 1838.
Kaufmann C. M., Handbuch der christlichen Archäologie. Paderborn 1905.

Kaufmann Nik., Die teleologische Naturphilosophie des Aristoteles und ihre Bedeutung in der Gegenwart. 2. Aufl. Paderborn 1893.
Keppler Dr P. W., Mehr Freude. Freiburg i. Br. 1909.
Kleutgen J., Die Theologie der Vorzeit. Münster 1853 f.
Kneib Dr Ph., Die „Jenseitsmoral" im Kampfe um ihre Grundlagen. Freiburg i. Br. 1906.
Kralik R., Weltschönheit. Wien 1894.
Krug Dr H., De pulchritudine divina. Friburgi Br. 1902.
Kuhn Dr P. A., Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln 1891 f.
— Moderne Kunst- und Stilfragen. Einsiedeln 1908.
Kupffer E. v., Heiland Kunst. Jena 1907.
Lasaulx E. v., Die Philosophie der schönen Künste. München 1860.
— Philosophie der Geschichte. München 1856.
Lehmkuhl A., S. J., Theologia moralis. Ed. 3. Friburgi Br. 1886.
Leibnitii Systema theologicum, ed. Lacroix. Paris. 1845.
Leixner O. v., Geschichte der deutschen Literatur. 2. Aufl. Leipzig 1893.
Lemcke, Populäre Ästhetik. Leipzig 1865.
Lennartz, Duncan She Desmond. Köln 1908.
Lessing G. E., Gesammelte Werke. Leipzig 1856.
— Theod., Madonna Sixtina. Ästhetische und religiöse Studie. Leipzig 1908.
Liberatore, Die Erkenntnislehre des hl. Thomas, übersetzt von Eug. Franz. Mainz 1861.
Linde, Kunst und Erziehung. Leipzig 1901.
Lotze H., Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München 1868.
— Grundzüge der Ästhetik. 3. Aufl. Leipzig 1906.
— Über den Begriff der Schönheit. Göttingen 1845.
Lübker F., Reallexikon des klassischen Altertums. 6. Aufl. Leipzig 1882.
Lutz Dr Fr. J., Die kirchliche Lehre von den Evangelischen Räten etc. Paderborn 1907.
Manns P., Die Lehre des Aristoteles von der tragischen Katharsis und Hamartia. Leipzig 1883.
Manskopf, Böcklins Kunst und die Religion. München 1905.
Marx, Der Kampf gegen die öffentliche Unsittlichkeit. Freiburg i. Br. 1907.
Mastrius B., Disputationes theologicae. Venetiis 1864.
Mausbach Dr J., Der Begriff des sittlich Guten nach dem hl. Thomas von Aquin, in Compte rendu du 4e congrès scient. Fribourg (Suisse) 1898.
— Die Ethik des hl. Augustinus. Freiburg i. Br. 1909.
Meier E., Kalidasas Sakuntula. Aus dem Sanskrit und Prakrit metrisch übersetzt. Leipzig und Wien.
— P. S., Der Realismus als Prinzip der schönen Künste. München 1900.
Mellet Comte de, Annales archéologiques XIII (1854).
Menge Dr H., Lateinische Synonymik. 3. Aufl. Wolfenbüttel 1882.
Metz A., Über Wesen und Wirkung der Tragödie. Berlin 1886.
Meyenberg, Wartburgfahrten. Luzern 1909.
Meyer Th., S. J., Institutiones iuris naturalis, ed. 2. Friburgi Br. 1906.
Miller O., Das Grundprinzip der Kunst. Als Manuskript gedruckt. Frauenfeld.
— Von Stoff zu Form. Frauenfeld.
Müller Dr J., Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz 1897.

Müller Dr J., Die Keuschheitsideen in ihrer geschichtlichen Entwicklung und praktischen Bedeutung. Mainz 1897.
Münzer K., Die Kunst des Künstlers. Dresden 1905.
Muth K., Die literarischen Aufgaben der deutschen Katholiken. Mainz 1899.
Muther R., Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. München 1893.
Nef W., Die Ästhetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntnis. Leipzig 1837.
Noldin H., S. J., Summa theologiae moralis, ed. 3. Oeniponte 1902.
Nüßlein Dr Fr. A., Lehrbuch der Ästhetik. Regensburg 1837.
Ovidius, Opera omnia, ed. Nisard. Paris. 1838.
Paul Jean, Vorschule der Ästhetik. Stuttgart 1813.
Pesch T., S. J., Institutiones logicales. Friburgi Br. 1888.
— Institutiones psychologicae. Friburgi Br. 1896.
Peschel G., Völkerkunde. Leipzig 1875.
Pictet, Du beau dans la nature, l'art et la poésie. Paris 1856.
Plato, Op. omnia, ed. God. Stallbaumius. Lipsiae 1867.
Popp Dr H, Maler-Ästhetik. Straßburg 1902.
Prölß R., Ästhetik. 3. Aufl. Leipzig 1904.
Quintilianus M. F., Institutiones orat., ed. Krüger. Leipzig 1888.
Ramler K. W., Einleitung in die schönen Wissenschaften. Wien 1770.
Reinstadler Dr Seb., Elementa philosophiae scholasticae, ed. 4. Friburgi Br. 1909.
Rio A. F., De l'art chrétien. Paris 1861.
Roeren H., Die öffentliche Unsittlichkeit und ihre Bekämpfung. Köln.
Ruskin J., Vorlesungen über Kunst, übersetzt von Moeller-Bruck. Leipzig.
Sanders Dr D., Wörterbuch der deutschen Sprache mit Belegen von Luther bis auf die Gegenwart. Leipzig 1876.
Schasler Dr M., Die Welt des Schönen. Leipzig 1886.
— Kritische Geschichte der Ästhetik. Berlin 1872.
Scheeben Dr M. J., Handbuch der katholischen Dogmatik. Freiburg i. Br. 1873.
Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. München 1807.
Schiffini, Principia philosophiae. Aug. Taur. 1886.
Schiller F. W., Sämtliche Werke. Stuttgart 1836.
Schlegel Fr., Sämtliche Werke. Wien 1823.
Schmidt, Künstlerworte. Leipzig 1906.
Schnaase Dr K., Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Düsseldorf 1866.
Schnürer G., Franz von Assisi. München 1905.
Schopenhauer A., Sämtliche Werke, herausgeg. von E. Grisebach. Leipzig.
Schöpff W., Die Kunst und das Sittliche. Stuttgart 1900.
Seesselberg F., Volk und Kunst. Berlin 1907.
Seidl Dr A., Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffes seit Kant. Leipzig.
Sertillanges P., Kunst und Moral. Straßburg.
Seyffert, Lexikon der klassischen Altertumskunde. Leipzig 1882.
Simrock K., Die Edda übersetzt und mit Erläuterungen begleitet. 5. Aufl. Stuttgart 1874.
— Handbuch der deutschen Mythologie. Bonn 1853.
Solger F. W., Vorlesungen über Ästhetik. Leipzig 1829.
Sörensen J., S. J., Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst. Freiburg i. Br. 1901.

Souben J., L'esthétique du dogme chrétien. Paris 1898.
Spengel L., Über die *ΚΑΘΑΡΣΙΣ ΤΩΝ ΠΑΘΗΜΑΤΩΝ*. München 1859.
Stahr A., Aristoteles und die Wirkung der Tragödie. Berlin 1859.
— Aristoteles' Poetik übersetzt und erklärt. Stuttgart 1860.
Stöckl Dr A., Lehrbuch der Ästhetik. 3. Aufl. Mainz 1889.
— Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. Mainz 1870.
— Wesen und Zweck der ästhetischen Kunst. Mainz 1885.
Strabo, Geographica, curantibus Müller et Dübnero. Paris. 1853.
Suarez, Disputationes metaphysicae, ed. nova a C. Berton. Paris. 1861.
Sulzer J. G., Allgemeine Theorie der schönen Künste. Biel 1777.
Tanner Dr A., Vorlesungen über den Materialismus. Luzern 1864.
Tanquerey Ad., Synopsis theologiae moralis et pastoralis, ed. 2. Tornaci 1904.
Thode H., Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. 2. Aufl. Berlin 1904.
Thomas Aquin., Op. omnia, ed. noviss. Romae 1897.
— S. theol. Summa, cum Comm. Thomae de Vio. Lugdun. 1587.
Tolstoi Graf L., Gegen die moderne Kunst. Deutsch von W. Thal. Berlin 1898.
— Was ist die Kunst? Aus dem Russischen von Dr. Alex. Markow. Berlin 1898.
Urraburu, Compendium philosophiae scholasticae. Matriti 1902.
Vallet, L'idée du beau dans la philosophie. Paris 1883.
Vischer, Ästhetik. Reutlingen und Stuttgart 1846—1857.
— Über das Erhabene und Komische. Stuttgart 1837.
Volkelt J., System der Ästhetik. München 1905.
Waitz Dr Th., Anthropologie der Naturvölker. Leipzig 1859.
Weiß Fr. A. M., O. Pr., Apologie des Christentums. 3. Aufl. Freiburg i. Br. 1897.
Weiße, Kleine Schriften zur Ästhetik, zusammengestellt von Dr Seidel. Leipzig 1867.
Wieland, Werke, in Deutsche Klassiker. Leipzig 1858.
Wilken E., Die prosaische Edda. Paderborn 1877.
Winckelmann, Geschichte des Altertums. Wien 1876.
Wiseman Kard. Nik., Vermischte Schriften. 2. Aufl. Köln 1857.
Wulf Dr M. de, Études hist. sur l'esthétique de S. Thomas d'Aquin. Louvain 1896.
— La Valeur esthétique de la moralité dans l'art. Bruxelles 1892.
Wurm Dr Al., Moral und bildende Kunst. München 1909.
Zeller Dr Ed., Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Tübingen 1859.
Ziegler J., Das Assoziationsprinzip in der Ästhetik. Leipzig 1900.

DIE
ETHISCHEN UND ÄSTHETISCHEN WERTE
IN IHREN WECHSELBEZIEHUNGEN.

In der Darstellung obschwebenden Verhältnisses haben sich im Laufe der Zeit eine ganze Reihe von Anschauungen entwickelt. Wollten wir sie systematisieren, so müßten hierin die beiden Hauptgesichtspunkte maßgebend sein, welche in der Besprechung fraglichen Verhältnisses in erster Linie ausscheidend sind. Sie betreffen das formale und das teleologische Sein des Ästhetischen. In Rücksicht auf das erstere handelt es sich einfach um die ästhetischen Werte als solche, wie sie begrifflich bestimmt worden, und ihr Verhältnis zu den ethischen Werten. In Behandlung des teleologischen Seins sind eben die Zwecke des Ästhetischen ins Auge zu fassen und die entsprechenden Forderungen der Ethik.

So viele Möglichkeiten in Beantwortung dieser beiden Fragen, so viele Systeme haben sich gebildet, und jedes wieder in strengerer und gemäßigter Richtung. Es gibt Ästhetiker, welche bezüglich beider Fragen eine absolute Trennung des Ästhetischen vom Ethischen als sachgefordertes Verhältnis verlangen. Wir nennen ihr System, wenn es anders erlaubt, neue Namen zu bilden, absoluten Aëthismus. Wieder andere betrachten das Ethische nur als eine Art des Ästhetischen; ihr System ist gewissermaßen ein ästhetischer Panethismus oder ein ethischer Ästhetizismus, auch Panästhetizismus genannt. Eine dritte Klasse wahrt zwar die formale Verschiedenheit der beiden Wertarten, konstruiert aber das freundschaftlichste Verhältnis zwischen denselben. Wir können diese wieder in zwei Gruppen ausscheiden, solche, welche den formalen Zweck des Ästhetischen im Ethischen erblicken und deshalb auch bezüglich des formalen Seins die innigste Vereinigung beider verlangen — extremen Teleoethismus mag ihr System sich nennen —, und endlich solche, welche zwar den formalen Zweck des Ästhetischen nicht im Ethischen sehen, gleichwohl aber eine innige Vereinigung beider wünschen sowohl bezüglich des formalen als teleologischen Seins der beiden Werte. Nennen wir dieses System gemäßigten Teleoethismus oder besser Synethismus.

Vertreter der einzelnen Systeme werden uns später begegnen. Es wird unsere Aufgabe sein, durch Lösung der Einzelfragen das System aufzubauen.

Was die logische Ausscheidung des Stoffes betrifft, so gestaltet sich dieselbe in folgender Weise. Fürs erste können wir das Ethische in Beziehung bringen zum Ästhetischen als solchem. Es geschieht dies in den Abschnitten 1—8. In diesen Abschnitten gelangt also das formale Verhältnis der ethischen und ästhetischen Werte zur Behandlung. Wir können aber hier wieder verschiedene Ausscheidungen eintreten lassen. Fordert doch die Gegenwart mit ihren sexuell ungesunden Erscheinungen auf ästhetischem Gebiet eine besondere Berücksichtigung. Der erste bis sechste Abschnitt faßt deshalb das in Frage stehende Verhältnis ganz allgemein ins Auge, der siebte dasselbe in Bezug auf das Sexuelle. Diesem formalen Verhältnis gegenüber können wir ein teleologisches ausscheiden. In ihm gelangt das Verhältnis des Ethischen zu den Zielen des Ästhetischen zur Behandlung. Es geschieht dies im neunten Abschnitt.

Was die weiteren Unterabteilungen betrifft, so ergeben sie sich aus den Ausscheidungen der beiden in Frage stehenden Werte. Die ethischen Werte weisen ein generelles und spezifisches, ein allgemeines und besonderes Moment auf, nämlich die Strebewerte Gut und Bös im allgemeinen und die sittlichen Strebewerte, sittlich Gut und Bös im besondern. Das zweite Korrelat in unserem Verhältnis, das Ästhetische, scheidet sich aus in ein objektiv und subjektiv Ästhetisches. Ersteres läßt sich im allgemeinen und als Kunstästhetisches im besondern ins Auge fassen. Letzteres, das subjektiv Ästhetische, umfaßt das ästhetische Verhalten, d. h. das ästhetische Schauen und Genießen, und das ästhetische Schaffen. Von diesen Gesichtspunkten aus ist das Ganze gegliedert. Statt daß wir aber diesen logischen Organismus in all seinen Ober- und Unterabteilungen zum vollen Ausdruck bringen, was einen ganzen großen Schematismus bedingte und sowohl die Abfassung als die Lektüre des Werkes sachlich unnötig erschwerte, setzen wir diese Synthese voraus und treten direkt an die Behandlung der hauptsächlichsten Unterabteilungen. Aus diesen setzt sich von selbst das Ganze sachlich zusammen.

I. Schönheit und Güte.

Unsere erste Untersuchung gilt der Frage, ob das Ästhetische überhaupt auch Strebewerte realisiere, also je nachdem ein Gutes oder Böses sei. Wir müssen diese Frage bejahen, und zwar in Rücksicht auf die Formalkraft des Ästhetischen und den Willen im allgemeinen.

Wir haben schon früher vom hl. Thomas gehört, und die Sache ist aus sich selbst einleuchtend, jedes Glied und jede Kraft im Menschen wie in jedem andern Wesen haben ihre natürliche Tendenz, ihre natürliche, mit ihnen gegebene und in ihnen liegende Strebekraft, eine solche in metaphorischem Sinne des Wortes. Das Gut nun, worauf eine jede Kraft es absieht, ist in erster Linie ihr Akt; denn jedes Vermögen, jede Fähigkeit hat in der Betätigung ihren Zweck. Die Tätigkeit mit einem der Kraft entsprechenden Objekt ist das Gut der betreffenden Kraft. Infolgedessen ist das Objekt selbst ein Mittel zu diesem Zweck, also selbst ein Gut für sie, ein Zweckmäßiges[1]. So lehrt der Aquinate und mit ihm die ganze Schule, daß das Wahre das Gut des Intellektes sei[2]. Konsequent haben auch die formal ästhetischen Kräfte ihr Gut; das ist ihre Betätigung und ihr Objekt[3]. Wir können deshalb sagen, die ästhetischen Werte repräsentieren in erster Linie ihren Kräften gegenüber Strebewerte, und zwar formal den des Zweckmäßigen, wenn sie positive, des Zweckwidrigen an und für sich, wenn sie negative sind.

Zweitens realisiert das Ästhetische auch Strebewerte dem Willen gegenüber, also eigentlich Strebewerte formalen Charakters. Die Gründe hierfür sind unter anderem folgende. Das Glück des Menschen besteht in einer allseitig befriedigenden Betätigung seiner Kräfte. Konsequent will und erstrebt der Wille nicht bloß dasjenige, was unmittelbar ihn betrifft, sondern auch, was zur entsprechenden Betätigung aller andern Kräfte gehört, wenigstens insoweit als diese sich mit seinen letzten Zielen vereinigen läßt. Naturnotwendig will er nicht bloß sein Objekt, sondern auch das der andern Vermögen, wie z. B. die Erkenntnis des Wahren, welche Sache des Intellektes ist, ferner Vegetation und Sensation und andere derartige Dinge,

---

[1] S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 32, a. 1. [2] Ebd. 1, q. 82, a. 4.

[3] Ebd. a. 3 ad 1; vgl. 1, 2, q. 55, a. 4; q. 57, a. 2 ad 3; q. 64, a. 3; q. 4 5 ad 1.

welche die natürliche Existenz betreffen. Alle diese Objekte befinden sich als partikuläre Güter im Objektenkreis des Willens, sind auch ein Zweckmäßiges für ihn [1].

Was insbesondere den Intellekt betrifft, so spricht der hl. Thomas [2] noch von einer ganz besondern Gütergemeinschaft zwischen ihm und dem Willen. Der Verstand versteht den Willen, und der Wille will, daß der Verstand verstehe und schaue. Deshalb sind die Objekte des Willens auch Gegenstand der erkennenden Kraft, und umgekehrt jene der Erkenntnis auch solche des Willens. Daher gilt dem heiligen Lehrer die Wahrheit nicht bloß als ein Gut für den Intellekt, sondern auch für den Willen [3].

Es kann sich deshalb nur mehr um die Frage handeln: Welcher Natur sind die Strebewerte des Ästhetischen? Doch bevor wir in deren Beleuchtung eintreten können, haben wir zuerst die verschiedenen Ausscheidungen der Strebewerte ins Auge zu fassen.

Dieselben lassen sich fürs erste wie die ästhetischen in qualitativ und quantitativ differenzierte ausscheiden. Die letzteren besagen nur Gradunterschiede und fallen hier außer Betracht. Die ersteren scheiden sich in positive und negative aus oder in Gut und Bös. Gut ist, relativ bestimmt, identisch mit dem, was erstrebbar ist. Erstrebbar ist aber ein Ding, weil es diese oder jene Vorzüge aufweist. Bös hingegen oder Übel besagt den positiven Gegensatz vom Guten, d. h. das Fernsein einer Vollkommenheit, wo es nicht sein darf [4].

Fassen wir die positiven Strebewerte ins Auge, das Gute, so läßt sich dieses wieder in ein um seiner selbst willen begehrenswertes Gut ausscheiden und in ein bloß nützliches. Das erste hat die Bedeutung vom Ziel, wie der hl. Thomas [5] lehrt, das letztere jene vom Mittel. Doch auch das Ziel, das man um seiner selbst und nicht um eines andern willen begehrt, läßt sich von einem doppelten Standpunkte aus ins Auge fassen, einem materialen und einem formalen; in ersterer Hinsicht ist es die Sache selbst, nach der wir streben, in letzterer die Ruhe, welche sich auf die Vereinigung mit dem angestrebten Gute im Strebe- oder Gefühlsvermögen einstellt, der Genuß.

---

[1] S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 9, a. 1 11 ad 1 2.
[2] Ebd. 1, q. 16, a. 4 ad 1; 1, q. 82, a. 4 ad 1.
[3] Ebd. 2, 2, q. 180, a. 1 ad 1.
[4] Ebd. 1, q. 14, a. 10; 1, q. 48, a. 2 ad 1.
[5] Ebd. 1, q. 5, a. 6.

Man unterscheidet deshalb wieder ein zweifaches um seiner selbst willen Begehrenswertes: erstens ein einfach oder schlechthin solches und zweitens ein angenehmes[1]. Das erstere, das schlechthin um seiner selbst willen Begehrenswerte, müssen wir nochmals im Interesse der Klarheit einer Scheidung unterziehen. Man teilt es nämlich wieder in ein natürlich und ein moralisch Gutes ein. Das erstere repräsentiert sich als jenes einfach um seiner selbst willen Begehrenswerte, das mit unserer Natur übereinstimmt. Suarez[2] unterstellt dieser Art von Güte unter anderem die Fähigkeiten unserer Natur selbst, ihr innere Dinge, aber auch äußere, wenigstens insofern diese Objekte der Lebensakte sind.

Moralisch gut ist dasjenige, haben wir gehört, was der vernünftigen Menschennatur als solcher entspricht[3]. Es ist aber klar, sagt der hl. Thomas[4], daß dasjenige, was nach der Vernunft geordnet ist, auch der Natur des Menschen entspricht, also ein natürliches Gut ist. Wenn man dennoch dem natürlich Guten gegenüber von einem moralisch Guten spricht, so geschieht es nicht im Sinne eines Gegensatzes oder Ausschlusses, sondern im Sinne einer besondern Hervorhebung des moralisch Guten aus dem Kreis des natürlich Guten. Es wäre denn, man beschränkte, wie Suarez[5] es teilweise tut, den Begriff des natürlich Guten auf das, was der Natur und ihrer natürlichen physischen Tätigkeit entspricht, im Gegensatz zu deren freien Entwicklung. So viel zur Unterscheidung der positiven Strebewerte. Dasselbe gilt beziehungsweise von den negativen. Es gibt ein in sich Verwerfenswertes auf natürlichem und moralischem Gebiete, ein Schädliches und ein Unangenehmes.

Es sei des ferneren mit dem hl. Thomas darauf hingewiesen, daß es nicht verschiedener Gegenstände zur Realisierung der verschiedenen Arten von Strebewerten bedarf. Vielmehr kann ein und derselbe Gegenstand, ein und dasselbe Materialobjekt, unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet, in gezeichneter dreifacher Hinsicht gut bzw. schlecht sein. So sagt der hl. Thomas[6], daß das sittlich Gute sowohl einfach um seiner selbst begehrenswert als auch an-

---

[1] Ebd. [2] Disp. 10 De bono sect. 2, n. 15.

[3] S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 34, a. 1; q. 100, a. 1.

[4] Ebd. 2, 2, q. 145, a. 3.

[5] Disp. 10 De bono sect. 2, n. 29 f. S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 5, a. 6; 2, 2, q. 145, a. 3.

[6] S. theol. 2, 2, q. 145, a. 1 ad 1; 2, 2, q. 145, a. 3.

genehm und nützlich sei, aber eben jedesmal wieder von einem andern Standpunkt aus.

Die Frage, um die es sich handelt, ist nun diese: Was für eine Art der Güte können wir der Schönheit als solcher zuerkennen? Fürs erste beanspruchen wir für dieselbe die Idee des Zweckmäßigen, also des Nützlichen. Aber man beachte wohl die Art und Weise dieser Zweckmäßigkeit. Das Schöne kann allerdings auch zu materialen, subjektiven oder objektiven Zwecken verwendet werden, doch diese Art von Zweckmäßigkeit liegt nicht in seinem formalen Begriff. Und doch ist das Schöne in seinem Wesen ein Zweckmäßiges! Die Sache verhält sich so. Der Zweck jeglicher Anlage liegt in ihrer Ausübung, in dem Akte. Nun aber ist das Objekt für die Kraft ein Mittel, diesen Zweck zu erreichen. Ist nun das Schöne das beste Objekt der beschauenden Kräfte, so naturnotwendig eben auch ein in hohem Maße Zweckmäßiges für diese.

In diesem Sinne adoptieren wir, was die formale Zweckmäßigkeit des Schönen betrifft, die Auffassung Kants. Nach ihm[1] ist die Schönheit „die subjektive Zweckmäßigkeit in der Vorstellung eines Gegenstandes ohne allen (weder subjektiven noch objektiven) Zweck". Herder, dessen Ästhetik nach Lemcke[2] der einzige Aufschrei gegen Kants Einseitigkeit und philosophische Methode sei, spottet freilich gegen Kants „Zweckmäßigkeit ohne Zweck". Sie ist ihm „ein Spiel des Witzes und Scharfsinns — zwecklos zweckmäßig und zweckmäßig zwecklos"[3]. Wir glauben aber, daß hier Kant das Richtige getroffen. Wenn die Schönheit, wie Aristoteles und besonders die Scholastik beweisen, in der zum wenigsten qualitativen Übereinstimmung mit der ästhetischen Kraft besteht, so ist sie notwendig rücksichtlich der Tätigkeit das geeignete Objekt, also ein Zweckmäßiges, Nützliches für diese, aber formal ohne weiteren objektiven oder subjektiven Zweck.

Wir dürfen hier noch einen Schritt weiter gehen. Eben weil das Schöne in seinem formalen Begriffe ein Zweckmäßiges für die erkennende Kraft und deren natürliche Triebe besagt, ist es, von diesem Standpunkte aus aufgefaßt, auch ein solches für den Willen. Denn dieser will die Tätigkeit der erkennenden Kräfte, und infolgedessen ist ihm das Schöne wegen dessen Eigennatur das richtige Mittel zu diesem Zweck. Wohl nennt der hl. Thomas[4] nach dem

---

[1] S. 68. [2] S. 5. [3] Herder, 15. Teil. Kalligone 124.
[4] S. theol. 2, 2, q. 180, a. 1 ad 1.

Vorgehen von Aristoteles die Wahrheit den Zweck des Intellektes und der Beschauung, aber sie verstehen darunter die Erkenntnis der Wahrheit. In Rücksicht auf die natürliche Tendenz des Intellektes und des Willens, welche in der dem Intellekt entsprechenden Tätigkeit ein Gutes findet, ist auch die Wahrheit und demnach die Schönheit Mittel zum Zweck. In der Beschäftigung mit der Schönheit findet der natürliche Trieb der vorstellenden Kräfte, d. h. im eigentlichen Sinne das Gefühlsvermögen, wie wir noch sehen werden, den reichsten Genuß. Also realisiert auch diesem Genuß gegenüber die Schönheit den Begriff des Zweckmäßigen.

Dessoir[1] stellt diese Ansicht mit folgenden Worten dar: „Wenn die Erkenntnis der Zweckmäßigkeit eines Objektes als Ausgangspunkt genommen war, so ist demnach hinzuzufügen, daß nicht die objektive oder wirkliche Zweckmäßigkeit, d. h. die Vollkommenheit, in Frage kommt, sondern nur die zweckmäßige Beeinflussung des aufnehmenden Subjektes, d. h. eine Beeinflussung, die der Natur und Bestimmung des Ich angemessen ist. Genauer gesprochen besteht diese Einwirkung darin, daß Phantasie und Verstand des Betrachters in lustvollen Einklang gesetzt werden. So stellt sich die Schönheit dar als Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird."

Eine weitere Frage ist die, können wir die Schönheit auch als ein bonum honestum auffassen, als ein schlechthin um seiner selbst willen Begehrenswertes oder, wie Jungmann sich ausdrückt, als ein sog. inneres Gut? Auch diese Frage dürfte mit Recht bejaht werden.

Im Anschluß an Suarez und, wie noch ersichtlich, an den hl. Thomas, glauben wir auch die Vermögen des Menschen, deren Tätigkeit und Formalobjekt als ein um seiner selbst willen Begehrenswertes auffassen zu können. Sie stehen in der besten Proportion mit der betreffenden Natur bzw. Kraft, sind deren klares Widerspiel. Wir haben aber früher schon dargetan, daß die Güter der einzelnen Vermögen auch solche des Willens sind, und zwar sind sie es in dem Sinne, wie sie es dem natürlichen Triebe der betreffenden Formalkraft gegenüber sind[2]. So nennt der hl. Thomas[3] nach dem Vorgehen Ciceros mit der Tugend auch die Wahrheit und

---

[1] S. 31. [2] S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 9; q. 11, a. 1 ad 1 2.
[3] Ebd. 2, 2, q. 145, a. 1 ad 1.

die Wissenschaft ein um seiner selbst willen Begehrenswertes. Konsequent gilt dasselbe auch von der Schönheit, der lichtvollsten Harmonie eines Gegenstandes mit der vernünftigen Menschenseele. Deshalb sagt auch Aristoteles[1]: „Schön ist alles das, was lobwürdig, insofern es um seiner selbst willen erstrebenswert ist.“ Die Schönheit als solche ist also auch ein um seiner selbst willen begehrenswertes Gut.

Aber trotzdem auch nach unserer Ansicht die Schönheit die Werte eines um seiner selbst willen begehrenswerten Gutes repräsentiert, ist unsere Auffassung vom Schönen doch sehr verschieden von der Jungmanns. Auch Jungmann[2] schreibt dem Schönen die Güte eines um seiner selbst willen Begehrenswerten zu. Aber er tut es in anderer Weise als wir. Nach ihm ist die Schönheit nicht bloß eine besondere Art dieser Güte, sondern es ist überhaupt diese Güte, sie einzig. Deshalb sagt er von der Schönheit in ihrer Wesensdefinition: „Die Schönheit der Dinge ist deren innere Gutheit, insofern sie durch diese dem vernünftigen Geiste Gegenstand des Genusses zu sein sich eignen.“ Da nun aber nach Jungmann, worin wir ihm beistimmen, die innere Güte eines Dinges insofern uns Genuß gewährt, als wir durch ihre Erkenntnis Gewißheit von ihrer Existenz haben, die Erkenntnis also eine notwendige Vorbedingung, aber auch nur eine solche, für den Genuß des um seiner selbst willen Begehrenswerten ist, so ist mit seiner vorher gegebenen Definition diese seine zweite sachlich identisch: „Die Schönheit der Dinge ist deren Gutheit, insofern sie durch diese dem vernünftigen Geiste, auf Grund klarer Erkenntnis derselben, Gegenstand des Genusses zu sein sich eignen.“ [3]

Man erkennt leicht den Unterschied unserer Definition von der Jungmannschen. Einmal nehmen wir den Genuß, den das Schöne gewährt, nicht in die Wesensdefinition auf. Sodann, und auf das kommt es vor allem an, ist nach uns die Schönheit, formal bestimmt, nicht einfach und schlechthin jene Güte der Dinge, um die sie ihrer selbst willen begehrenswert sind, sondern nur eine bestimmte Art derselben. So viele Kräfte im Menschen und Lebensbetätigungen, so viele Arten von innerer Güte sind möglich. Die Schönheit ist jene Art innerer Güte der Dinge, um uns der Jungmannschen Ausdrucksweise zu bedienen, oder jenes um seiner selbst willen Be-

[1] Rhet. 1, 9, 1336, a. 33. Vgl. Zeller II 2, 605. [2] Ästhetik I 148.
[3] Ebd. I 149.

gehrenswerte, das sich auf Grund voller Harmonie mit der Natur der menschlichen Erkenntnisweise als solche darstellt. Nach der Jungmannschen Auffassung vom Schönen hat die Erkenntnis ihm gegenüber nur vorbereitenden, konditionalen Charakter, um durch die Erkenntnis in die Gewißheit von dessen Existenz zu kommen. Wir anerkennen der Wahrnehmung und Erkenntnis dem Schönen gegenüber ebenfalls diesen transitorischen, vermittelnden Charakter, aber nicht bloß aus einem Grunde, sondern aus dreien. Denn wie teilweise bereits bewiesen und des weiteren noch dargetan wird, erfreut sich das Schöne einer dreifachen Güte; es ist ein nützliches, um seiner selbst willen begehrenswertes und angenehmes Gut.

In dieser Eigenschaft als Güte muß es der Strebekraft, dem Gemüte durch die Erkenntnis vorgestellt werden, und deshalb hat die Erkenntnis dem Schönen als Gutem gegenüber nur transitorische, vermittelnde Bedeutung. Aber neben und vor dieser sekundären Bedeutung eignet der Wahrnehmung in Bezug auf das Schöne noch eine weit wichtigere und wesentliche, eine formale. Denn wie dargetan, bezieht sich das Ästhetische formal auf die Erkenntnis; und erst infolge dieser formalen Stellung der letzteren in Bezug auf das Schöne ist es jenes dreifache Gut und eignet der Erkenntnis ihm gegenüber auch der transitorische Charakter wie jeder Darbietung des Guten durch die Erkenntnis. Wie ersichtlich, ist deshalb unsere Anschauung von der Schönheit, trotzdem wir es auch als eine Art der inneren Güte auffassen, von derjenigen Jungmanns wesentlich verschieden.

Aus dieser Auffassung der Schönheit als eines um seiner selbst willen begehrenswerten Gutes erhellt aufs neue und besonders tief und gründlich die intime Vereinigung von Objekt und Subjekt im ästhetischen Verhalten. In ihm senkt der schöne Gegenstand seine ganze ästhetische Güte in das Gemüt des Beschauers, sein innerstes Wesen in all seinen Punkten, insofern sie durch die schauende Kraft erkannt und durchkostet werden; stellt sich als helle Harmonie mit der höchsten Natur des Menschenwesens in der Erkenntnis dem Gemüte gegenüber und bleibt mit ihr verbunden durch die süßen Bande einer in sich befriedigten Beschauung. In dieser höchst wertvollen Lebensvereinigung von Objekt und Subjekt wird von diesem die allseitige Güte des ersteren durchlebt und in vollen Zügen gekostet. Hieraus erwächst und erblüht notwendig eine Neuauflebung der innersten Lebenskräfte, also ein Zustand, den wir am besten mit Lebenserhöhung bezeichnen. Es ist namentlich die neuere

Ästhetik, welche dieser Idee gerne und in allen möglichen Variationen Ausdruck verleiht. Denn was ist das Auswirken des Objekts im Subjekt, das Aus- und Hinüberfließen des Stimmungsgehaltes von Natur- und Kunstwerk in deren Beschauer anders als die Mitteilung ihrer Güte durch die Süßigkeit ihrer Beschauung.

Damit ist von selbst dem Schönen auch noch die Güte der Angenehmheit zugeeignet. Wollen wir indes der Frage, wie sie es verdient, näher treten, so haben wir zuerst die Liebe zum Schönen genauer zu bestimmen. Es ist ein altes Wort: „Alles Liebenswürdige verschafft als solches auch Genuß." Wollen wir deshalb die Frage besprechen, ob dem Schönen auch die Güte des Angenehmen und Lustbringenden eigne, haben wir zuerst die Liebe zum Schönen ins Auge zu fassen. Man unterscheidet bekanntlich eine doppelte Liebe, eine sog. edle Liebe oder uneigennützige, die einen Gegenstand liebt nicht mit Rücksicht auf den Nutzen oder Genuß, den derselbe uns einträgt, und eine sog. Lohnliebe, auch Liebe des Verlangens genannt. Sie hat ihren Grund in den Vorteilen, die uns ein Wesen gewährt.

Es fragt sich nun, welcher Natur die Liebe zum Schönen sei, ob die sog. edle Liebe des Uneigennützigen, oder die sog. Lohnliebe, die Begierde des Verlangens. Es hat nicht an Autoren gefehlt für die erste und zweite Ansicht, jede im ausschließlichen Sinne genommen. So faßt Jungmann das Schöne formal nur als Gegenstand der eigentlichen Liebe auf, währenddessen Gietmann[1] und Stöckl[2] ihrem formalen Sein gegenüber nur die Liebe des Verlangens als die formal entsprechende gelten lassen wollen. Im Grunde glauben wir beide Ansichten in ihrer Ausschließlichkeit widerlegt zu haben. Eben weil das Schöne als ein Nützliches für die Kraft aufgefaßt werden kann, und zwar in erster Linie, eben deshalb ist ihm gegenüber die entsprechende Liebe die uneigentliche oder die des Begehrens. Hierin sind wir mit Gietmann Jungmann gegenüber einig.

Aber nach unserer Anschauung kann das Schöne auch als ein um seiner selbst willen Begehrenswertes aufgefaßt werden, als eine Art der inneren Güte, und deshalb wird es auch formal mit der eigentlichen Liebe geliebt. Damit ist keineswegs gesagt, daß die Schönheit als solche auch Formalobjekt des Willens werde, ebensowenig als die Wahrheit, die nach Thomas auch ein um seiner selbst

[1] Allgemeine Ästhetik 101 107. [2] Lehrbuch der Ästhetik 64.

willen Begehrenswertes ist. Sie ist eben nicht die sog. innere Güte einfachhin, sondern repräsentiert nur eine spezielle Art der Güte.

Man kann auch nicht mit Stöckl[1] sagen, daß es nicht möglich ist, unpersönliche Dinge mit uneigennütziger, eigentlicher Liebe zu lieben. Denn fürs erste liegt kein innerer Widerspruch in dieser Liebe unpersönlichen Dingen gegenüber. Wenn wir sie auch der Tatsache nach gewöhnlich deshalb in uns fühlen, weil diese Dinge uns Nutzen bringen, so können wir doch z. B. einem Tiere auch um seiner selbst willen einen Dienst erweisen, ihm also mit uneigennütziger Liebe, Liebe im eigentlichen Sinne des Wortes, zugetan sein. Dasselbe kann z. B. der Landmann einem Bäumlein gegenüber tun. Der hl. Thomas[2] sagt sogar, daß Gott, der doch alles im Grunde nur um seiner selbst wegen liebt, das Gute eines jeden Geschöpfes auch gerade insofern wolle, als es des Geschöpfes Gut sei.

Suarez[3] ist der Ansicht, daß jede Liebe, die sich auf eine in sich gute Sache beziehe, ohne daß sie auf ein anderes bezogen werde, die Liebe der Freundschaft genannt werden könne. Mit Recht betont man, daß man unpersönlichen Dingen gegenüber nicht gut von freundschaftlicher Liebe sprechen könne. Aber eben deshalb ist nach unserer Anschauung auch kein Grund vorhanden, den Vorschlag des hl. Bonaventura[4] zurückzuweisen. Derselbe wollte die uneigennützige Liebe den unpersönlichen Dingen gegenüber, im Unterschied zur Freundesliebe im eigentlichen Sinne des Wortes, Liebe des Wohlgefallens nennen.

Endlich hängt die Art der Liebe, mit der wir einem Dinge zugetan sind, objektiv einzig von der Art seiner Güte ab. Aber wir glauben nachgewiesen zu haben, daß die Schönheit wirklich auch als ein um seiner selbst willen Strebenswürdiges aufgefaßt werden kann, und deshalb gibt es ihm gegenüber auch eine uneigennützige Liebe, die Liebe des Wohlgefallens im schönsten und besten Sinne des Wortes.

Daß es überhaupt möglich ist, einem und demselben Gegenstande gegenüber sowohl die Liebe des Verlangens hegen zu können als auch die sog. uneigennützige Liebe, geht eben daraus hervor, daß ein und derselbe Gegenstand, von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet, eine verschiedene Art der Güte repräsentieren kann; also kann auch die Liebe ihm gegenüber eine verschiedene sein.

---

[1] Ebd. 64.
[2] S. c. Gent. c. 92, n. 2. Jungmann, Ästhetik I 337, n. 76.
[3] De passion. disp. 1, sect. 5, n. 3. [4] I 297; III 653.

Man wird dem gegenüber nicht sagen können, damit trete man aber aus dem Kreise der formalen Auffassung des Schönen. Denn die gegebenen beiden Definitionen des Schönen decken sich vollständig. Allerdings anerkennen wir, daß jene, in welcher die Schönheit aufgefaßt wird als Harmonie mit der Erkenntnis, zeitlich, wenigstens logisch die erste ist, denn nur aus dieser leiten wir die zweite ab, wonach die Schönheit auch als ein um seiner selbst willen begehrenswertes Gut aufgefaßt wird; aber sachlich sind beide identisch und geben beide die formale Idee des Schönen genau.

Dieser Fall, wo die eigentliche und uneigentliche Liebe, die eigennützige und uneigennützige, bezüglich desselben Objektes zusammentreffen, subsumiert sich nur als Spezialerscheinung eines allgemeinen Gesetzes. Der hl. Thomas[1] charakterisiert dasselbe folgendermaßen. Er sagt, die Strebekraft kann aus einem zweifachen Grunde zur Beschauung eines Gegenstandes, sei es eines sinnlichen oder geistigen, antreiben, entweder aus Liebe zum Gegenstande selbst oder aus Liebe zur Beschauung als solcher. Was die Schönheit betrifft, so drängt uns einmal die Liebe des Verlangens zur Beschauung desselben, weil es das der Erkenntnis als solcher entsprechende Objekt ist. Es drängt uns aber dazu auch die uneigennützige Liebe, insofern die Schönheit, wie die Wahrheit, auch als ein um seiner selbst willen Begehrenswertes betrachtet werden kann.

Nach dieser Beleuchtung der Liebe, wie wir sie dem Schönen gegenüber hegen können, läßt sich nun die Frage lösen, um deren willen wir die erstere angeregt, ob nämlich das Schöne als solches auch die Güte des Angenehmen verwirkliche. Ohne Zweifel. Das Schöne schließt immer eine zweifache Güte in sich. Die sog. absolute und relative, innere und äußere; deshalb liegt in ihm eine zweifache Quelle, wie der Liebe so auch des Genusses. Dem Schönen gegenüber realisieren sich die Gedanken des hl. Thomas[2] von dem Genuß des beschaulichen Lebens überhaupt. Dasselbe ist nach dem heiligen Lehrer aus zweifachem Grunde ergötzlich: einmal in Hinsicht auf die Tätigkeit, die Beschauung der Wahrheit als solche, denn diese ist jedem lieb und süß: zweitens in Rücksicht auf das an und für sich geliebte Objekt.

Die Beschauung des Schönen ist aber in besonders hohem Maße genußreich, weil es einmal der höchsten Kraft im Menschen ent-

---

[1] S. theol. 2, 2, q. 180, a. 1; 2, 2, q. 180, a. 7.
[2] Ebd. 2, 2, q. 180, a. 7.

spricht, der geistigen Erkenntnis. Denn wenn die Tätigkeiten im allgemeinen nach Thomas aus dem Grunde genußreich sind, insofern sie dem tätigen Prinzip konnatural und angepaßt sind, so steigt ihr Genuß, je mehr die Tätigkeiten sich dieser Konformität erfreuen[1]. Das Spezifikum der menschlichen Natur auf der Linie ihrer Betätigung ist das geistige Erkennen. Infolgedessen ist ihr vollendeter Akt, die einfache, lichterfüllte Beschauung, wie sie dem Schönen als solchem gegenüber statthat, notwendig in besonders hohem Maße erfreulich[2]. Nehmen wir noch dazu, daß in der Beschäftigung mit dem menschlich Schönen auch die sinnliche Erkenntnis eine ihr entsprechende, richtige Tätigkeit gefunden, daß die Liebe selber genußreich und wir dem Schönen gegenüber eine zweifache Liebe hegen, daß ferner alle diese Genußquellen durch einen einzigen Akt der Beschauung ihre Süßigkeiten in das Menschenherz hineinfließen lassen, so müssen wir sagen, das Schöne ist wohl das genußreichste aller Güter: „Sogar ist die Schönheit ein Magnet für Augen und Herzen" (Abraham a S. Clara)[3]. Deshalb heißt das Schöne einfach das Genußreiche, und wo Genuß winkt, oft noch so niedriger Art, da ist es im Volksmunde einfach schön.

Die Schönheit bietet also, richtig verstanden, eine dreifache Art von Güte: die des Zweckmäßigen, des um seiner selbst willen Begehrenswerten und des Angenehmen. Es gilt in erhöhtem Maße von ihr, was der hl. Thomas[4] von der Wahrheit als solcher sagt. Eben deshalb, lehrt der klare Denker, weil die Wahrheit, wie schon Aristoteles erkennt, Zweck des beschaulichen Lebens ist, eben deshalb realisiert sie auch den Begriff eines Gutes und zwar eines erstrebbaren Gutes, eines liebenswürdigen und eines genußreichen, und insofern, fügt der heilige Lehrer hinzu, gehört die Wahrheit zum Leben des Gemütes. Daraus erhellt auch, daß es reale Gefühle sind, welche sich der Schönheit als Güte gegenüber in uns geltend machen, wie es ja überhaupt nur das Verhältnis eines Objekts zum Strebevermögen ist, das in uns Gefühle auslöst, und diese Gefühle immer reale sind. Damit ist keineswegs die sog. Willenslosigkeit, wie wir derselben früher als einer charakteristischen Eigenart des Schönen begegnet, ausgeschlossen. Dieselbe ist, wie aus früherem ersichtlich, einmal keine absolute, und zweitens sind die Gefühle, die

[1] Ebd. 1, 2, q. 32, a. 1 ad 3; 2, 2, q. 180, a. 7.
[2] Ebd. 1, 2, q. 3, a. 5.
[3] Krug 15 A. 6.
[4] A. a. O. 2, 2, q. 180, a. 1 ad 1.

sich dem Schönen als solchem gegenüber geltend machen, nur solche, die sich auf seine Beschauung und den Besitz desselben durch die Beschauung beziehen. Ob z. B. das Bild meiner ästhetischen Liebe mir oder einem andern angehöre, darum bekümmere ich mich vom ästhetischen Standpunkt aus nur insoweit, als ich davon in seinem ästhetischen Genuß gestört oder erhalten bleibe.

Noch ein Wort über das Häßliche. Weil es der Mangel des Schönen und deshalb auch eines Gutes ist, wo dieses da sein sollte, so realisiert es auch die negativen Strebewerte, ein dreifach Böses oder Schlechtes, d. h. ein Schädliches, nämlich für die Erkenntnis, denn nur die Wahrheit ist ihr Gut; ein um seiner selbst willen Fliehenswertes und ein Unangenehmes. Es decken sich deshalb die positiven und negativen Artunterschiede des Ästhetischen mit den entsprechenden Strebewerten. Alles Schöne ist auch ein Gutes, alles Häßliche als solches ein Böses.

Werfen wir noch kurz die Frage auf, ob auch das Umgekehrte der Fall, ob alles Gute ein Schönes, das Böse ein Häßliches ist, mit andern Worten, ob die Strebewerte immer auch ästhetische realisieren. Fürs erste können sie es. Denn auch die Strebewerte besitzen Wahrheit bzw. Falschheit und verwirklichen deshalb als solche, lichtvoll entgegentretend, ästhetisch positive bzw. negative Momente.

Etwas anders gestaltet sich die Frage nach der Tatsächlichkeit dieses Umsatzes. Je nach dem Standpunkt, den wir bei Behandlung der Frage einnehmen, müssen wir sie bejahen oder verneinen. Stellen wir zuerst die Frage so: Realisieren vor Gottes Auge alle Strebewerte auch ästhetische, so müssen wir sie bejahen. Schönheit ist lichtvolle Wahrheit. Es sagt, wie schon gesehen, der hl. Thomas, daß in der Ewigkeit der Geist mit dem Schauen der Wahrheit auch die Schönheit sehe, weil der Geist dort selbst voll Licht sei. Das ewige Licht kleidet alles in Licht. Deshalb strahlt vor seinem Blicke alles, was positives Dasein hat, soweit es ein solches ist, in Schönheit. Denn alles Seiende ist auch, insoweit es ein solches, wie dem Streben gut, so dem Geiste wahr.

Wo das menschliche Auge nicht mehr zu unterscheiden vermag, oder wo es ein Wesen ob der Fülle seiner bösen, häßlichen Momente einfachhin als bös und häßlich zurückweist, unterscheidet Gottes Auge klar, liebt in ihm, was noch gut und schön, und haßt, was schlecht und häßlich. Mag deshalb ein Wesen moralisch noch so verdorben und verwerflich sein, weil es überhaupt noch ist,

also positives Sein aufweist, ist es noch von Gott diesem seinem positiven, natürlichen Sein nach als Gut und Schön geliebt. Der hl. Bonaventura[1] sagt von den Teufeln, sie seien zu hassen wegen ihrer Schuld, durch die sie Gott unähnlich wurden; sie seien aber zu lieben wegen ihrer Natur. „Denn das Bild des höchsten Königs, seiner Natur nach betrachtet, ist, soweit es von ihr abhängt, schön und wohlgestaltet und mit natürlicher Liebe von einer ähnlichen Natur zu lieben." Doch fügt der heilige Lehrer noch sehr geistvoll hinzu: „Weil die Sünde total und untrennbar ihre Natur beherrscht, so wird die Liebe das natürliche Gefühl mehr zur Sympathie mit den unvernünftigen Geschöpfen als mit den Teufeln hinlenken."

Aus denselben Gründen ist ersichtlich, daß dem Menschen gegenüber nicht alles Seiende, Wahre und Gute sich in das Gewand der Schönheit kleidet. Nur ein Gutes ist auch dem Menschen immer schön, nämlich jenes, dessen Güte in der vollen Harmonie mit der erkennenden Kraft besteht, und das ist eben das Schöne als solches. Ebenso ist auch das Böse nicht jedem häßlich, sondern eben nur demjenigen, dem es in seiner ganzen Monstruosität erscheint. So realisieren vor des Menschen Auge alle ästhetischen Werte auch Strebewerte, aber nicht alle Strebewerte ästhetische.

Handelt es sich um die Art der ästhetischen Werte, in welche die Strebewerte umgesetzt werden können, so behalten letztere auch auf dem neuen Boden, dem ästhetischen, dieselbe Qualität, d. h. die Güte der Dinge geht bei einer eventuell stattfindenden Umsetzung ins Ästhetische, ins Schöne über, das Schlechte ins Häßliche. Wir sprechen hier noch nicht vom Kunstästhetischen als solchem. Die Richtigkeit dieser Idee leuchtet unmittelbar aus dem Gedanken ein, daß eben das Gute, wie gesagt, seine Wahrheit hat, und diese ins Ästhetische übersetzt ist die Schönheit, die Schlechtigkeit ihre Falschheit und deshalb eine eventuelle ästhetische Häßlichkeit. Wir können deshalb als Resultat dieser Erwägung über den Umsatz der ästhetischen Werte in die Strebewerte und umgekehrt den Satz aufstellen: Alles Schöne ist gut und alles Häßliche schlecht; alles Gute kann für die Menschen schön werden und das Schlechte häßlich. Gott ist alles, insofern es ist wahr, gut und schön.

[1] III 625.

II. Schönheit und Sittlichkeit.

Es handelt sich hier vor allem um Beleuchtung der ästhetischen Werte des sittlich Guten und Bösen. Doch vorerst ein Wort über die ästhetischen Werte der sittlichen Weltordnung und der allgemeinen Vorbedingung des konkret Ethischen, der freien Handlung als solcher.

Daß die sittliche Weltordnung ästhetische Werte besitzt, ist jedem Denkenden klar. Allerdings bietet sie, abstrakt genommen, wenig oder gar keine sinnenfälligen Momente, kann sich deshalb der sog. menschlichen Schönheit nicht rühmen, aber um so reicher sind ihre geistigen, die höhere Erkenntnis befriedigenden Gehalte. Dies gilt schon von der natürlich sittlichen Weltordnung. Sind Ordnung, Vollendung und Glanz die Haupteigenschaften des Schönen, so werden wir dieses auch dem Sittengesetze zuschreiben müssen. Was ist das natürliche Sittengesetz anders als „das uns von Natur innewohnende Licht der Vernunft, wodurch wir erkennen, was wir tun und meiden sollen; oder auch die uns vom Schöpfer durch die Natur mitgeteilte Erkenntnis, daß wir die unserer Natur entsprechende Ordnung im Handeln einhalten sollen“?[1] Das Sittengesetz ist Licht als Widerspiel der menschlichen Vernunft und im Grunde des Logos im göttlichen Wesen, der jeden Menschen erleuchtet, der in diese Welt kommt[2]. Diese Gesetze, in die Gottes Lichter fließen, sind in der natürlichen sittlichen Weltordnung nicht ohne Zusammenhang und aufs Geratewohl nebeneinandergestellt, sondern sind abgestimmt auf den letzten natürlichen Zweck des Menschen, bilden also eine vollendete Ordnung göttlicher Lichter: gewiß eine ebenso große Welt an übersinnlicher Schönheit.

Nehmen wir dazu noch die Tatsache eines übernatürlichen Sittengesetzes, wie es uns von Christus teils direkt teils durch seine Kirche gegeben. Soweit die Gnade die Natur überragt, so erhaben ist die übernatürliche Gesetzgebung mit ihrem lichten Ziel der Gottschauung und Gottesvereinigung in ekstatischer Liebe über das bloß Natürliche. Der Glanz einer übernatürlichen, ganz und gar göttlichen Welt ist über sie ausgegossen. Die gesamte sittliche Weltordnung aber umschließt diese doppelte Gesetzgebung, die natürliche und übernatürliche, einen ersten und zweiten Himmel von Geisteslichtern und Schönheiten.

---

[1] Cathrein I 345. [2] Io 1, 9.

Man erzählt von Kants Schülern, daß sie bei Entwicklung seines kategorischen Imperativs von dessen vermeintlicher Erhabenheit bis zu Tränen gerührt wurden. Aber was ist dies rein menschliche, ohne Rücksicht auf die ewige Vernunft und ihren absoluten Befehl entworfene Gesetz in Licht und Pflichtgefühl gegenüber der natürlichen und übernatürlichen Weltordnung mit ihren Gottesideen und des Allheiligen, Allwissenden, Allmächtigen Willen? „Die Stimme des Herrn ist über den Wassern, der Gott der Herrlichkeit donnert, der Herr über großen Wassern. Die Stimme des Herrn in Kraft, die Stimme des Herrn in Majestät. Die Stimme des Herrn, der Zedern zerschmettert; es zerschmettert der Herr die Zedern des Libanon; und er zermalmt sie gleich einem Kalbe des Libanon. Die Stimme des Herrn, der Feuerflammen sprüht. Die Stimme des Herrn, der erbeben macht die Wüste, der Herr erschüttert die Wüste Kades. Die Stimme des Herrn, der Hindinnen gebären macht und lichtet das Dickicht; aber in seinem Tempel sprechen alle: Herrlichkeit!“ [1] Was ist dieser Herrlichkeit gegenüber der mit dem Gas menschlicher Aufgeblasenheit gefüllte Ballon des kantischen Imperativs!

Die Voraussetzung, gewissermaßen das generische Moment jeder sittlichen Handlung ist die Freiheit und diese hat ihren ontologischen Grund in der Vernunft. Nur ein vernünftiger, bewußter, freier Akt, also eine eigentlich menschliche Handlung, kann Träger des sittlichen Charakters sein. Aber in jeder freien Handlung liegt eine Reihe ästhetischer Momente geborgen. Einmal ist jeder Akt eben eine Offenbarung der Kraft, besitzt deshalb schon aus diesem Grunde Interesse für das ästhetische Vermögen. Dann bietet die Art und Weise und der Höhegrad viel Interesse für die menschliche Erkenntnis, weshalb wir gerne die verschiedenen Wesen in ihren Tätigkeiten beschauen. Die höchste Stufe aller geschaffenen natürlichen und sichtbaren Kraftentwicklung betritt aber der Mensch in seinen freien Handlungen, weil sie eben Kinder einer höheren, übersinnlichen Welt, deshalb für den betrachtenden Geist eine besondere Befriedigung sind.

Was nun die ästhetischen Werte der sittlich differenzierten Handlungen betrifft, so kommen einmal den sittlich neutralen Handlungen, falls es in Wirklichkeit solche gibt, die allgemeinen ästhetischen Werte zu, wie sie jeder freien Tätigkeit des Menschen als solcher

[1] Ps 28, 3—11.

eignen. Näher haben wir uns die ästhetischen Werte des sittlich Guten und Bösen vor Augen zu führen.

1. Das Schöne und das sittlich Gute.

Die erste Frage, die uns hier beschäftigt, lautet: Ist das ethisch Gute der Sache nach wirklich auch ein Schönes? Die Antwort kann nur heißen: Das positiv Ethische erfreut sich auch positiv ästhetischer Werte, und zwar sehr hoher. Fürs erste finden sich in einer ethisch guten Handlung die ästhetischen Momente, wie sie jeder freien Handlung eigen. Durch den Bezug derselben auf das Sittengesetz und ihre Übereinstimmung mit demselben erleidet keines derselben auch nur die geringste Verminderung. Fürs erste nicht die physisch-psychische Kraft. Auch in der Unterwerfung unter das Gesetz ist sie nicht gelähmt, kann sich vielmehr nur um so mehr offenbaren, je schwerer das Gesetz zu erfüllen ist. Ebensowenig wird durch das ethisch Gute das ästhetische Moment der Freiheit getrübt; denn eben dadurch, daß die Handlung sich als eine sittlich gute darstellt, tritt ihre positive Freiheit um so mehr hervor. Weit entfernt also, daß die ästhetischen Momente durch die sittliche Güte der Handlung vermindert werden, erfährt sie durch dieselbe vielmehr im allgemeinen eine Stärkung und Erhöhung.

Nehmen wir sodann noch dazu, daß durch die Übereinstimmung der freien Handlung mit dem Sittengesetz nicht bloß das Licht der eigenen Vernunft, insofern sie überhaupt bei jeder freien Handlung voranleuchtet, in sie hineinfließt, sondern der Vernunft, gemessen an den ewigen Zielen des Menschen und der sittlichen Weltordnung, so tritt zu den ästhetisch positiven Momenten durch und in der moralischen Güte der Handlung noch ein neues Schönheitsmoment und vereinigt sich mit ihr zu einer schönen Tat. Die sittlich gute Handlung erstrahlt im Glanze der sittlichen Weltordnung; es fließt in sie das Licht der ewigen Vernunft, der göttlichen Weisheit, ihrer Mutter. Wie deshalb die Herrlichkeit des Herrn über dem Glanz der Geschöpfe, so steht dank diesem Vorzuge die Schönheit einer sittlich guten Handlung über der Schönheit der freien Handlung als solcher. Dazu kommt in einer übernatürlich guten Handlung noch der Glanz des göttlichen Gnadenbeistandes, und so überragt eine solche Handlung vor dem Auge des allschauenden Gottes die ganze Schönheit der Natur auf sinnenfälligem und geistigem Gebiet.

Diese Schönheit, wie sie der einzelnen sittlichen Handlung eignet, gestaltet sich zur bleibenden Erscheinung und erhöht sich in der Tugend. Als die stabile Gewandtheit, Fertigkeit und Freude im sittlich Guten besagt sie den Höhepunkt des sittlichen Denkens und Handelns. Wohl ist es ihr eigen, leicht und frei das sittlich Vollkommene zu vollziehen, aber das deutet nur auf die hohe sittliche Kraft, welche sich die Seele im täglichen Kampfe errungen. Sie ist zur Heldin geworden und gewinnt leichter Hand, Spiel und Sieg über ihre Feinde. „Stärker als der Starke ist der Geduldige, und stärker als der Städtebezwinger ist, wer sich selbst besiegt.“ [1] Somit ist der wahrhaft Tugendhafte namentlich gehoben durch Gottes wirkliche und heiligmachende Gnade, objektiv die höchste geistige Schönheit.

Es ist auch wunderbar, wie die Tugend selbst die irdische Erscheinung des Menschen verklärt. Mag auch die physische Gestalt des Heiligen, vielleicht gerade infolge seiner stäten Kämpfe geschwächt und in etwa verunstaltet sein: durch sein Auge, seine Gesichtszüge, seine ganze Stellung und jede Bewegung schaut, möchten wir sagen, die helle, siegreiche Vernunft, der starke und doch milde Sieger Wille, und schön über sie beide die Gnade Gottes. Wie das Abendrot die Berge verklärt und auf einen neuen, doppelt schönen Tag hinweist, so umspielen Gottes Gnade und Friede den in Tugend siegreichen Menschen und offenbaren ihn als ein Kind ewiger Verklärung. „Wer sein Antlitz dem Sonnenlichte zuwendet, dessen Auge wird hell, wird sehend: ‚wenn aber das Auge, die Leuchte des Leibes, klar ist, wird der ganze Leib Licht sein‘, er ist wie sehend, er ist so zielbewußt und sicher in seinen Bewegungen, als wäre er ganz Auge. So ist es im geistigen Leben; wenn das Geistesauge, der vernünftige Wille, dem höchsten Gute als seiner Sonne sich zuwendet, wird zunächst er selbst ‚gut‘, sittlich gut im eigentlichen Sinne; aber auch das ganze Wesen des Menschen wird von dem sittlichen Lichte beleuchtet, geleitet und durchwärmt, bis der Mensch ganz und gar Licht wird, ähnlich dem Leuchten des Blitzes.“ [2]

Diese Anerkennung der hohen Schönheit, wie sie im sittlich Guten und namentlich in der Tugend beschlossen, vererbt sich von Geschlecht zu Geschlecht, und es ist gewissermaßen auch ein Kennzeichen von der Wahrheit eines philosophischen Systems geworden,

[1] Spr 16, 32. [2] Mausbach in Compte rendu 371 f.

wenn es sich aus seinen innersten Prinzipien heraus zu Sitte und Tugend in theoretische Harmonie stellt.

Schon Pythagoras gilt die Tugend als die Harmonie des inneren Lebens, welche durch die Beherrschung des Unvernünftigen und Unterordnung desselben unter die Vernunft gewonnen wird[1]. Die sokratische Schule hat ein eigenes Wort geschaffen, um die Schönheit des sittlich Guten auf den ersten Blick hervorzuheben, „das Schöngute". Es ist demnach nicht erst, wie Wirth[2] glaubt, die moderne Philosophie, welche den Terminus „schöne Sittlichkeit" geprägt; der sokratischen Schule war er geläufig. Sokrates stellt an den Maler Parrhasius die Frage, ob er nicht auch einen Ausdruck der verschiedensten Seelenzustände, der Charaktere seinen Gestalten zu geben vermöchte wie von Hochherzigkeit und edlem Sinn, Gemeinheit und Charakterlosigkeit, Selbstbeherrschung und Einsicht, Hochmut und Unverstand. „Mit der größten Leichtigkeit!" antwortete Parrhasius. „Was meinst du nun aber", schließt Sokrates[3], „sehen die Leute lieber Gemälde, auf denen schöne Seelen, edle und liebenswürdige Charaktere dargestellt sind, oder Bilder von häßlichen, gemeinen Seelen?"

Nach Plato[4] wäre das schönste Schauspiel, das ein Mensch schauen kann, das Zusammentreffen einer Seele, in der schöne Sitte wohnte mit einem Körper, welcher dieser Seele entspräche und mit ihr in Harmonie sich befände. Aristoteles[5] beweist u. a. die Schönheit der Tugend daraus, weil das Schöne etwas um seiner selbst willen Begehrens- und Lobenswertes ist, und fügt hinzu, unter letztere Kategorie falle auch das sittlich Gute. In der nikomachischen Ethik gebraucht er den Begriff Schönheit oft in Verbindung mit dem des Guten, ja er faßt das sittlich Schöne wenigstens materiell als gleichbedeutend mit dem Schicklichen, dem sittlich Guten. Sodann spricht Aristoteles[6] von schönen Taten und gebraucht das sittlich Schöne für gleichbedeutend mit: „wie es schicklich ist", „wie die Vernunft es fordert", „recht", „der Ordnung der Vernunft gemäß". Euripides[7] ruft der Poesie zu: „Den Geist schau an, den Geist, was frommt wohl Gestalt, wenn schön im schönen Leibe nicht die Seele ist."

---

[1] Stöckl, Lehrbuch der Geschichte der Philosophie 61.

[2] Über das Verhältnis der Kunst zur Sittlichkeit etc., in Zeitschrift für Philosophie XXXV 218.

[3] Xenoph., Memorab. l. 3, c. 10.

[4] De re publica 3, c. 12, 402.

[5] Rhet. A. 9, 1336a, 35.

[6] Ethic. Nik. 3, 10, 1115b, 13; Politik 3, 9, 1281a, 2. Vgl. Kaufmann, Der Begriff der Schönheit 3.

[7] Apud Stobaeum, Florileg. 66, 1.

Heilige Schrift und Kirchenväter sind überreich an Stellen, welche ihre Anschauung von der Schönheit des sittlich Guten darstellen. Wir verweisen hier auf die schönen Sammlungen solcher Stellen bei Krug[1] und Jungmann[2].

Gleicher Ansicht sind die großen Philosophen und Theologen des Mittelalters. Der hl. Thomas[3] kommt des öfteren bald aus diesem bald aus jenem Anlaß auf diese Frage zu sprechen, aber immer findet er das sittlich Gute und die Tugend schön. Schon auf dem Gebiete der menschlichen Handlungen ist nach Thomas etwas schön, das nach den Gesetzen der Vernunft geordnet ist. Und er beruft sich hierbei auf die Ansicht Ciceros, welcher die Schönheit einfach definiert als die Übereinstimmung mit der Würde des Menschen, gerade insofern sich dieser von den andern Wesen unterscheidet. Ferner, sagt Thomas, gehören zum Schönen Licht und Ordnung. Wie deshalb ein Körper schön genannt werde, wenn alle Glieder in richtigem Verhältnis zueinander stehen, so besteht auch die geistige Schönheit darin, daß der Wandel des Menschen, seine Handlungen wohl geordnet seien nach dem Licht der Vernunft. Aber gerade darin besteht nach Thomas[4] das Wesen des sittlich Guten. Deshalb lehrt er auch von der Tugend, daß sie an der Schönheit teilnehme, insofern sie eben der Vernunft gemäß sei[5]. Die Tugend bringe Ordnung in die Seele, sowohl in Bezug auf die verschiedenen Seelenkräfte und ihr gegenseitiges Verhältnis, als rücksichtlich ihres Verhältnisses nach außen. Sie sei deshalb eine der Seele zukömmliche Veranlagung und Neigung, mit der Gesundheit und Schönheit vergleichbar, welche die dem Körper zukommenden Eigenschaften sind[6].

Bonaventura[7] hat das schöne Wort: „Wendet sich die Seele durch ihre Liebe dem Häßlichen zu, wird sie in Häßlichkeit umgewandelt, wenn aber dem Schönen, so in Schönheit.“ Savonarola meint, je mehr die Geschöpfe Gott sich nähern, um so schöner werden sie, und diese Seelenschönheit fließt auch auf den Körper über. Von zwei Personen, die körperlich gleich schön seien, werde man auch unter fleischlich Gesinnten jener den Vorzug geben, die eine tugendhafte, d. i. schöne Seele besitze[8]. Ebenso bemerkt Mellet[9], daß von zwei körperlich gleich schönen Personen jene

---

[1] S. 56 ff. [2] I 41. [3] S. theol. 2, 2, q. 142, a. 2.
[4] Ebd. 2, 2, q. 145, a. 2. [5] Ebd. 2, 2, q. 180, a. 2 ad 3.
[6] Ebd. 1, 2, q. 55, a. 1. [7] IX 408.
[8] Migne III, in Theol. Encyclop. XVII 159.
[9] Annales archéologiques t. XIII.

als die schönere erscheine, bei welcher die Schönheit der Formen begleitet und durchstrahlt ist von der Schönheit der Seele. Oft ereigne es sich auch, daß der Seelenadel die Unschönheit des Körpers vermindere.

Auch Schiller[1] weiß von einer schönen Seele zu sprechen: „Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grade versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen." Schiller will sagen, dann sprechen wir von einer schönen Seele, wenn sie es im Tugendleben so weit gebracht hat, daß es ihr eine Freude ist, das Gute zu tun. Von der Herrlichkeit einer solchen Seele entwirft er sodann folgende nicht weniger schöne Schilderung[2]: „In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung. Nur im Dienst einer schönen Seele kann die Natur zugleich Freiheit besitzen und ihre Form bewahren, da sie erstere unter der Herrschaft eines strengen Gemüts, letztere unter der Anarchie der Sinnlichkeit einbüßt. Eine schöne Seele gießt auch über eine Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt, eine unwiderstehliche Grazie aus, und oft sieht man sie selbst über Gebrechen der Natur triumphieren. Alle Bewegungen, die von ihr ausgehen, werden leicht, sanft und dennoch belebt sein. Heiter und frei wird das Auge strahlen und Empfindung wird in demselben glänzen. Von der Sanftmut des Herzens wird der Mund eine Grazie erhalten, die keine Verstellung erkünsteln kann. Keine Spannung wird in den Mienen, kein Zwang in den willkürlichen Bewegungen zu bemerken sein, denn die Seele weiß von keinem. Musik wird die Stimme sein, und mit dem reinen Strom ihrer Modulationen das Herz bewegen." Schelling[3] meint: „Hohe Schönheit, welche aus der vollkommenen Durchdringung sittlicher Güte mit sinnlicher Anmut hervorgeht, ergreift und entzückt uns, wo wir sie finden, mit der Macht eines Wunders."

Wir haben noch zwei Einwänden zu begegnen. Den ersten bildet die kantische Theorie von der Schönheit des Moralischen. Nach Kant ist die moralische Schönheit nicht eine pulchritudo vaga, eine freie, für sich bestehende Schönheit, sondern eine pulchritudo adhaerens, bedingte Schönheit, Schönheit zweiten Ranges. Kant denkt

[1] XI 436. [2] XI 437. [3] S. 45.

so. Das ästhetische Urteil ist ein Geschmacksurteil, stützt sich mithin nach seiner Anschauung von letzterem nicht auf einen Begriff. Infolgedessen, meint Kant[1], könne ein Geschmacksurteil, das ein Vernunfturteil, d. h. einen Begriff voraussetzt, nicht mehr ein freies und reines sein. Nun ist aber nach ihm das moralische Urteil wesentlich und formal ein solches, das sich durch Begriffe vollzieht, ein Urteil der Vernunft, deshalb ist die seinem Objekt entsprechende Schönheit nicht mehr die freie, sondern die sog. anhängende Schönheit. Nur dann, sagt Kant, würde ein Geschmacksurteil in Anschauung eines Gegenstandes von bestimmten inneren Zwecken rein sein, wenn der Urteilende entweder von diesem Zwecke keinen Begriff hätte oder in seinem Urteil davon abstrahierte.

Ein fernerer Grund, warum Kant[2] das Moralische aus dem Gebiet des rein Ästhetischen ausscheidet, besteht darin, daß es wie das Gute überhaupt Interesse, ja in seiner Besonderheit das höchste Interesse mit sich führe. Kant begegnet sodann dem Einwand, daß es sich beim Schönen nicht um einen reinen Begriff des Vollkommenen als solchen, d. h. eines Begrifflichen handle, sondern nur um einen verworrenen Begriff. Weil er aber aus dem Geschmacksurteil jeglichen Begriff ausschalten will, um den spezifischen Unterschied zwischen Geschmacks- und Verstandesurteil aufrecht zu erhalten, weist er auch solche Urteile aus dem Kreise des Ästhetischen[3].

Wir können nicht umhin, Kant in der Schärfe seiner Ausscheidung zu bewundern, müssen aber doch seine Theorie als in sich unrichtig und mit sich selbst im Widerspruch zurückweisen. Fürs erste geben wir neuerdings zu, daß das Schönheitsbewußtsein bezüglich eines schönen Gegenstandes formal nicht so sehr auf klarer Begrifflichkeit sich gründet als vielmehr auf spontaner Impression, die ein Gegenstand auf unsere vorstellenden Kräfte macht, es ist ein Freude auslösendes Hindurchziehen des Objektes durch unsere Erkenntniskräfte; ein unmittelbares Empfinden und Innewerden der Übereinstimmung des Objektes mit der Kraft aus der Beschäftigung und Berührung mit demselben. Dessenungeachtet müssen wir auch dem sittlich Guten die geistige Schönheit zuschreiben, insofern es eben in hohem Maße jene Elemente in sich trägt, welche einen Gegenstand als geistig schön erscheinen lassen, Licht und Ordnung.

---

[1] S. 48 79. [2] S. 53. [3] S. 75.

Dem moralisch Guten gegenüber, insofern es als schön empfunden wird, handelt es sich sodann keineswegs um ein anderes Interesse für das empfindende Subjekt als um Lust und Freude in der kontemplativen Beschäftigung mit ihnen, welches Interesse nach Kant[1] dem Schönen eigentümlich ist. Übrigens ist er[2] selbst der Ansicht: „Wenn die gegebenen Vorstellungen, d. h. Darstellungsformen des betreffenden Objektes, gar rational wären, würden aber in einem Urteil lediglich aufs Subjekt (sein Gefühl) bezogen, so sind sie sofern jeder Zeit ästhetisch." Solche Vorstellungen bietet nun aber präzis das moralisch Gute in seinen Wesenselementen als Licht und Ordnung; deshalb kann es auch als rein Ästhetisches und reine Schönheit und nicht bloß als anhängende betrachtet werden, wenn auch allerdings nicht als rein menschliche.

Unsere weitere Untersuchung gilt der formalen Identität vom Ästhetischen und Ethischen, oder konkreter, des Schönen und sittlich Guten. Wir glauben dargetan zu haben, daß das sittlich Gute auch tatsächlich ein Schönes ist. Die zweite Frage ist nun diese: Bietet eine schöne Handlung gerade in dieser ihrer Eigenschaft auch ethisch positive Werte? Verfehlte sich Kant, wie gesehen, dadurch, daß er dem ästhetischen Charakter des Ethischen zu wenig Rechnung trug, so gibt es ein philosophisches System, welches denselben in dem Maße betont, daß das Ethische nicht bloß eine materiale Identität mit dem Schönen aufweist, sondern auch eine formale, begriffliche. Das Ästhetische ist ihnen auch formal das Ethische und demnach eine schöne Handlung eben als schöne auch eine ethisch gute. Es ist das die Herbartsche Schule. Nach ihr hat die Ästhetik die doppelte Aufgabe, „teils die Musterbegriffe (Ideen) aufzustellen, auf welche alles ursprünglich Gefallende oder Mißfallende zurückzuführen ist, teils Anleitung zu geben, wie unter Voraussetzung eines gewissen Stoffes durch Verbindung ästhetischer Elemente ein gefallendes Ganzes gebildet werden kann. Sie zerfällt in eine Reihe von Kunstlehren, unter denen sich auch eine findet, deren Vorschriften den Charakter eines notwendigen Gesetzes für alle Menschen deswegen an sich tragen, weil alle Menschen diesen bestimmten Gegenstand von Natur aus vermöge ihres ganzen Daseins bearbeiten müssen, nämlich sich selbst. Diese Kunstlehre ist die Ethik oder Pflichtenlehre."[3]

---

[1] S. 47 f 53. [2] S. 46.

[3] Stöckl, Lehrbuch der Geschichte der Philosophie 862.

Das Ethische soll also nur eine Unterart des Ästhetischen sein, die Ethik nur ein Teil der Ästhetik! „Der sittliche Geschmack", sagt Herbart[1], „ist nicht verschieden von dem poetischen, musikalischen und plastischen." „Das sittlich Schöne ist etwas so einfaches, so ursprünglich und selbstverständlich! Und da steht es nun auf seiner eigenen Höhe, lächelnd herabschauend auf die Moralsysteme."[2] Berdyczewski[3] meint: „Es fragt sich nur, wozu brauchen wir denn für unser Handeln einen andern Geschmack als für unser ästhetisches Empfinden? Ist denn das Handeln nicht ein Teil unseres Selbst, ein Abglanz unserer Persönlichkeit? Steht nicht unser Urteil über das menschliche Tun und Lassen im Zusammenhang mit dem ganzen Charakter, mit seinem ganzen Sein? Braucht denn der Mensch, wenn er zu handeln anfängt, ein anderes Urteilsvermögen? Im übrigen ist diese Trennung psychologisch ein unvollziehbarer Gedanke." „Als ob der Geschmack, mit dem wir das Schöne beurteilen und empfinden, nicht stark genug wäre, um unsere Handlungen zu meißeln, als ob das ästhetische Gewissen für die Sittlichkeit nicht ausreichte!"[4]

Halten wir auch Kant gegenüber daran fest, daß das sittlich Gute auch ein Schönes im eigentlichen Sinne des Wortes sei, allerdings ein geistig Schönes, so weisen wir doch diese formale Identität zurück. Sittlich gut, haben wir gehört, ist eine freie Handlung, insofern sie mit dem Sittengesetz übereinstimmt, schön aber, insofern sie durch diese Übereinstimmung auch Harmonie mit der erkennenden Kraft und dadurch im Gefühle die Lust des Wohlgefallens auslöst. Sodann kann sich der Mensch freilich auch in Rücksicht auf die Schönheit einer Handlung zur Setzung derselben entschließen, aber das ist nicht das erste und beste Motiv des sittlichen Handelns. Wir haben diese Gedanken früher ausgesprochen. Die Liebe Gottes und des Nächsten ist und bleibt das geordnetste und deshalb schönste Motiv des sittlichen Wandels. Auch im Kantianismus fällt dieser liebevolle Bezug des Moralischen zu Gott weg, und deshalb muß auch Schiller gestehen, obwohl selbst Kantianer: „Vor Kants Rigorismus weichen die Gratien zurück."

Wir können in etwa auch diese Theorie begreifen. Weil Herbart in seiner Philosophie eigentlich nichts vom Wesen Gottes weiß, ist er auch der Ansicht, Gott stehe tatsächlich deistisch dem Menschen

---

[1] Allgemeine praktische Philosophie 52. [2] Ebd. 55. [3] S. 24.
[4] Ebd. 25.

fern, und deshalb mag für letzteren das ästhetische Moment die notwendige Ordnung in sein Leben bringen. Wir haben ja schon von Berdyczewski gehört, daß es zwar eine schöne, aber unwahre Behauptung sei, das Sittliche habe in einer ganz andern Welt seinen Ursprung. Wir könnten auch hier sagen: error primus in prima digestione. Das Sittliche, wie früher nachgewiesen, hat in seinem tiefsten Grunde religiösen Wert. Es ist Gottes Stimme, die im Grunde auch im natürlichen Sittengesetz zu uns spricht. Und wir müssen uns dem Sittengesetz unterwerfen, formal, im letzten Grunde, nicht deshalb, weil es in sich so schön ist, sondern weil Gottes absoluter Herrscherwille aus ihm spricht.

Nicht aus seiner Schönheit empfängt das Sittengesetz als solches seine den Willen verbindende Kraft, sondern aus Gottes von unendlicher Weisheit geleitetem Herrscherwillen. Die ratio moralitatis und die ratio pulchritudinis, d. h. die Gründe, warum etwas sittlich gut und zugleich schön ist, sind formal ganz verschiedene Begriffe. Sittlich gut ist eine Handlung, weil sie mit dem Sittengesetz übereinstimmt, sittlich schön, weil sie in dieser Übereinstimmung mit dem Sittengesetz auch eine subjektive Zweckmäßigkeit mit dem höheren Erkenntnisvermögen aufweist. Wir können im Gegensatz zu Vischer sagen, die Sittlichkeit wartet nicht, bis die Schönheit fertig ist; auch der Herbartianismus müßte zu diesem Geständnis kommen. Die moralische Schönheit ist erst durch die sittliche Güte des betreffenden Objektes bedingt.

Nicht bloß vom ethischen, auch vom ästhetischen Standpunkt aus gilt das Wort des edeln Stolberg: „Was wir ohne Rücksicht auf Gott anschauen, ist des Blickes, den wir darauf werfen, nicht wert.“ [1] Und schon vor ihm haben die Platone des Christentums, Augustinus und Bonaventura, den Satz ausgesprochen: „Die Tugenden haben nur wegen ihrer Ähnlichkeit mit Gott ihre Schönheit, wodurch sie uns erfreuen und an sich ziehen. Doch man darf nicht bei ihnen stehen bleiben und einen weiteren Bezug ausschließen, sonst verlieren sie ihre Schönheit. Denn wenn die Tugenden auf sich selbst bezogen werden, so sind sie stolz und aufgeblasen, deshalb keine Tugenden, und haben deren Schönheit nicht mehr.“ [2] Nach Augustinus [3] ist die Liebe zu Gott Grund, Seele und Leben jeglicher Tugend. Klugheit, Starkmut, Mäßigkeit und Gerechtigkeit

[1] Janssen 245. [2] S. Bonav. I 41; II 885, n. 3.
[3] De mor. eccl. cath. 1, 15 (Migne. P. l. XXXII 1322).

sind nur ebensoviele Erscheinungen der Liebe, sie gibt ihnen ihre Schönheit, und kein Werk hat vor Gott einen Wert und ein Verdienst, wenn es nicht aus Liebe vollbracht wird.

Die christliche Moral lehrt, daß wohl jede einzelne Tugend ihr spezielles Formalobjekt hat, aber sie alle, um lebenskräftig und gottgefällig zu sein, wieder ein gemeinschaftliches Motiv haben: die Liebe[1]. Damit ist, wie ersichtlich, nicht gesagt, daß im einzelnen Fall nicht auch die natürliche Schönheit der Tugend im bloß natürlichen Handeln und die übernatürliche in ihrer Sphäre Motiv sein dürfe. Denn einerseits sind sie ja nur die notwendige Folge des Sittengesetzes, schließen es in seiner objektiven, moralischen Güte in sich und anderseits werden höhere Motive nicht ausgeschlossen[2].

Wie vermöchte sodann das ästhetische Moment einer Handlung ihre verpflichtende Kraft zu begründen! Das Ästhetische ist seinem Wesen nach eine solche Erfüllung der wahrnehmenden Kräfte, daß uns daraus Befriedigung entspringt. Aber fürs erste ist ja die ästhetische Kraft nur eine untergeordnete; der König im Reiche der Kräfte ist der Wille. Und doch soll die untergeordnete Kraft die allein entscheidende sein! Zweitens wäre die Verbindlichkeit ihrer Normen abhängig vom ästhetischen Genuß, den uns diese Handlung bietet. Denn nur nach eingetretenem Genuß erkenne ich, ob eine Handlung wirklich positiv ästhetischen Charakter habe. Aber wie viele werden dieses Charakters ihrer Handlungen gar nicht gewahr! Und erst wenn der ästhetische Genuß zu jenem Moment erhoben wird, das eigentlich moralische Verbindung schafft — wie es sehr nahe liegt und nach der Anschauung vieler Ästhetiker vom formalen Sein des Ästhetischen geschehen müßte —, wie soll man dann aus dem Genuß die verpflichtende Kraft ableiten! Nach allgemeiner Anschauung — und in dieser findet sich wenigstens keimweise die Wahrheit — kann niemand zu einem Genusse verpflichtet werden, und doch soll der Genuß verpflichtende Kraft haben.

Es ist ein altes Prinzip, schon von Aristoteles aufgestellt: Der Genuß ist der Handlung wegen da und nicht die Handlung des Genusses wegen. Ebenso gilt allgemein eine Handlung in formaler Hinsicht um so sittlich reiner und wertvoller, je mehr von dem Genusse, den die Handlung mit sich bringt, abstrahiert wird. Und im ethischen Ästhetizismus, um das Herbartsche System von diesem Standpunkt aus so zu benennen, wird gerade der Genuß als ver-

[1] Göpfert I 283. [2] Ebd. I 259.

pflichtendes Prinzip nahegelegt. Dazu noch der ästhetische, der nur wenigen erreichbar, der oft so klein ist und vielfach durch die allerschwersten Opfer erkauft werden soll!

Man mag also das Ästhetische formal nur in die Erfüllung der erkennenden Kraft verlegen oder den ästhetischen Genuß mit in sein formales Wesen einschließen, es bleibt absolut ein Rätsel, wie das Ästhetische des Ethischen formal zum ethischen Prinzip und damit auch formal zum Ethischen selbst erhoben werden kann. Mußten wir deshalb Kant gegenüber an dem ästhetischen Charakter des Ethischen festhalten als einer Folgeerscheinung desselben, so Herbart gegenüber an der formalen Verschiedenheit des Ethischen vom Ästhetischen des Ethischen. Sittlich gut oder bös ist etwas je nach seiner Übereinstimmung mit dem Sittengesetz, und jenachdem weist es auch positive oder negative ästhetische Werte auf: ästhetisch gewertet wird aber auch das Sittliche nur nach seiner subjektiven Zweckmäßigkeit für die ästhetische Kraft[1].

2. Das Schöne und das sittlich Böse.

Wir stehen hiermit vor einer Frage, über welche in der neueren Ästhetik lebhaft debattiert wurde, die aber vor den Augen der älteren klar gelegen. Es ist nur eine aus den vielen Stimmen, wenn sich Jörgensen[2] in einer Besprechung über Selma Lagerlöf vernehmen läßt: „Die Sünde hat ihre Schönheit wie die Tugend, und die große Dichterin hat ein für beide Schönheiten empfängliches Herz. Liebt sie doch als Künstlerin alle Leidenschaften, verbotene Liebe, wie treue und ehrliche Aufruhrsglocken und Mädchenentführungen, wie Pilgerlieder und Angelusläuten. Dichter sind Näscher an allem, an Gott wie am Teufel, sagt irgendwo Brentano. Und die Lagerlöf ist eine echte Dichternatur."

Es handelt sich uns hier, wo wir noch nicht über das Kunstästhetische sprechen, nur um den ersten Gedanken in diesem Zitat: die Schönheit des Bösen. Suchen wir unser Thema auf Grund der bisherigen Auseinandersetzungen erst positiv zu lösen, um hernach der Moderne in ihren abweichenden Anschauungen zu begegnen. In positiver Lösung unserer Frage gehen wir stufenweise vor und stellen zur Klarlegung unserer Ideen folgende Sätze auf:

[1] Cathrein I 180. Gutberlet 69.
[2] „Hochland", 4. Jahrg. II 174.

1. Satz: Das ethisch Schlechte als solches ist niemals schön, vielmehr häßlich.

Der Satz ist zweigeteilt: Der erste Teil spricht dem sittlich Bösen als solchem, also gerade insofern es ein sittlich Böses ist, positiv ästhetische Werte ab. Der Beweis desselben ist leicht. Worin besteht die ethische Schlechtheit einer Handlung? In ihrer Divergenz mit dem Sittengesetz in einem Falle, wo Übereinstimmung stattfinden sollte. Wir haben aber gesehen, daß durch die Übereinstimmung einer Handlung mit dem Sittengesetz und damit der von diesem geleiteten Vernunft ein gewisses Licht auf dieses Objekt hinüberfließt, mag denn diese Schönheit als eigentlich positive, der Handlung inhärierende Form, oder mehr als relative Bestrahlung von seiten der sittlichen Weltordnung und der Vernunft angeschaut werden[1]. In der moralisch schlechten Handlung ist nun aber die Verbindung mit diesen Licht- und Schönheitsquellen unterbrochen, infolgedessen kann sie gerade als eine ethisch schlechte Tat von ihnen nicht informiert und verschönt werden. Dem sittlich Schlechten als solchem eignet deshalb niemals eine moralische Schönheit.

Aber das sittlich Böse ist als solches nicht nur nicht moralisch schön, sondern es ist direkt moralisch häßlich, mit andern Worten, das privativ Ethische ist auch privativ ästhetisch. Der Grund ist klar. Wie das Privative überhaupt in dem Mangel einer Form, eines Positiven besteht, wo die Idee des betreffenden Wesens zu ihrer allseitigen vollen Verwirklichung deren Dasein verlangte, so besagt auch das privativ Ethische das Fehlen einer Schönheitsform gerade dort, wo diese notwendig sich finden sollte. Denn keine Handlung des Menschen darf in Kontrast mit dem Sittengesetz stehen. Und so liegt im moralisch Bösen ein eigentlicher Widerspruch mit der Vernunft und dem Sittengesetze. Weit entfernt deshalb, daß diese ihre Lichter und Schönheiten ihm mitteilten, stellt es sich gerade ob dieses Mangels als ein des Glanzes Beraubtes, als ein Verunstaltetes, als ein Häßliches dar.

„Das sittlich Böse", sagt der hl. Thomas[2] mit Recht, „ist ein Akt, welcher der ihm notwendigen Ordnung entbehrt." Aber wie die Ordnung ein positiv ästhetisches Moment, so die Unordnung ein privatives. „Die Verletzung der Moralität", sagt de Wulf[3], „ist das Mißverhältnis einer Handlung mit dem letzten Zweck des

[1] S. Bonav. II 814. [2] S. theol. 1, 2, q. 72, a. 1 ad 1.
[3] La Valeur esthétique etc. 81.

Menschen. Wie der Höcker den physischen Menschen verunstaltet, so das Unmoralische den geistigen. Das Unmoralische erscheint uns als eine Grenze, die man nicht überschreiten darf, ohne damit das Gebiet des Häßlichen zu betreten." „Was der Sittlichkeit widerspricht, kann die Sinne reizen, aber nimmer dem Geiste gefallen, weil es dem Geiste widerspricht. . . . Was dem Sittlichen und Göttlichen widerstrebt, kann niemals der ganzen Seele wohltun und darum auch nicht wahrhaft schön sein."[1] Selbst Vischer[2] gesteht: „Würde der innere Widerspruch des Bösen und die ihm entsprechende Verzerrung der Gestalt und des Werkes in ihrer Nichtigkeit gesondert ins Auge gefaßt, so entstünde eine Häßlichkeit, welche ästhetisch entweder verwerflich oder nur unter der Bedingung zulässig wäre, daß sie durch Übergang in ein anderes Moment des Schönen von der vorliegenden Sphäre abführen würde."

Diese privativen ästhetischen Werte des ethisch Schlechten sind indes begreiflicherweise nicht in allen Handlungen weder qualitativ noch quantitativ gleich. In ersterer Hinsicht unterscheiden sie sich durch die Art des entgegengesetzten Guten und Schönen, wie der hl. Thomas[3] sagt, in letzterer durch den Grad ihrer Entfernung vom Guten. Wie ferner das sittlich Gute in der Tugend kulminiert, sich gewissermaßen bleibend setzt und die Seelenkraft und ihre Trägerin selbst, die Seele, und in gewisser Beziehung selbst die leibliche Erscheinung schön gestaltet, so kondensiert sich das sittlich Böse sozusagen im Laster und macht Kraft, Seele und Leib ungestalt und verächtlich.

2. Satz. Das physische Sein der sittlich bösen Handlung behält objektiv die ihm als freiem Akt überhaupt zukommende Schönheit, verliert jedoch in subjektiver Beurteilung für gewöhnlich an ästhetischem Werte.

Es handelt sich in dieser These um die physische Wesenheit des sittlich bösen Aktes, insofern er überhaupt ein freier Akt ist. Diese Wesenheit läßt sich objektiv und subjektiv ins Auge fassen, objektiv, in sich selbst, sagen wir vor den Augen des allsehenden Gottes, subjektiv, in Beurteilung von seiten der beschränkten, menschlichen Kraft. In ersterer Hinsicht müssen wir sagen, der sittlich böse Akt behält trotz des ethisch schlechten Momentes in ihm seine

[1] Bone III. [2] Ästhetik I 262. [3] S. theol. 1, 2, q. 72, a. 1 ad 2.

physische Entität und damit jene Schönheit, wie wir sie früher jedem freien Akte zuschreiben mußten. Träger und Subjekt des Bösen kann ja überhaupt nur das Gute und damit das Schöne sein.

Wir müssen allerdings gestehen, daß wie die ethische Güte einer Handlung dieser aus neuer Quelle neuen Reiz zuführt, so auch die moralische Schlechtigkeit die Handlung gewissermaßen mit einer unschönen Form umschließt, namentlich in sog. Begehungssünden, wenn man auch in ihnen die Moralität als ein positives Sein und nicht als bloßen Mangel eines Seins, einer Form auffassen will, die notwendig da sein sollte[1]. Dessenungeachtet bleibt aber das physische Sein der Handlung und mithin sein objektiver ästhetischer Wert bestehen. Augustinus, Bonaventura und Thomas, überhaupt die ganze christliche Philosophie, dringen sehr darauf, auch diesem physischen und psychologischen Sein, insofern es Positives bietet, trotz der ihm anhaftenden ethischen Schlechtigkeit, physische, psychologische Güte zuzusprechen.

St Augustinus lehrt hierüber[2]: „Während nun aber niemand darüber im Zweifel ist, daß Gut und Bös Gegensätze sind, so können sie doch nicht bloß zugleich bestehen, sondern das Böse kann absolut nicht ohne das Gute und kann nur an dem Guten sein, wiewohl anderseits das Gute ohne das Böse sein kann. Es kann z. B. der Mensch oder der Engel nicht ungerecht sein; ungerecht aber kann er nur als Mensch oder als Engel sein; etwas Gutes ist er so als Mensch, als Engel; bös aber, weil ungerecht. Und diese beiden Gegensätze bestehen bis zu dem Grade und zwar gleichzeitig, daß wenn es nichts Gutes gäbe, woran das Böse sich finden könnte, letzteres überhaupt nicht existierte. Denn die Verderbnis könnte sich nicht geltend machen und hätte auch keinen Ausgangspunkt, wenn es nicht etwas Verderbbares gäbe; dieses wäre nicht verderbbar, wenn es nicht gut wäre; denn die Verderbnis ist nichts anderes als Beseitigung des Guten. Aus dem Guten also hat das Böse seinen Ausgang genommen, und nur an dem Guten kann es existieren."

Der hl. Bonaventura[3] ist bezüglich des Übels überhaupt, konsequent auch des moralischen, der Ansicht, es sei eine Beraubung des Guten, die nicht eine gänzliche Vernichtung desselben bewirke; es zerstöre nur so das Gute, daß es noch ein Gutes zurücklasse.

---

[1] S. Bonav. II 816. [2] Enchirid. 14 (Migne, P. l. XL 238).
[3] II 815.

Deshalb verlangt er[1] auch, daß die Sünder, insofern sie Menschen und Gottes Ebenbilder und zur ewigen Seligkeit bestimmt, geliebt werden, nicht aber insofern sie einer Vollkommenheit beraubt sind. So sind nach Bonaventura dieselben Menschen zu hassen und zu lieben, zu hassen wegen des Ungeordneten, Häßlichen in der Schuld, zu lieben wegen ihrer Natur, die der Sünde fähig ist.

Nach dem Aquinaten[2] muß man in der Sünde zwei Dinge wohl unterscheiden; die Substanz des Aktes, sein physisches Sein und die Abweichung desselben von der sittlichen Norm. In ersterer Hinsicht, insofern also der Akt überhaupt ist, Realität in sich schließt, ist er gut und kann schön sein. Gott selbst ist ja, wie der hl. Thomas[3] sagt, im Grunde die Ursache dieses Aktes, diesen physisch betrachtet; Gott ist aber nicht die Ursache desselben, insofern er abweicht von der Vernunft und dem ewigen Gesetze.

Konsequent dieser richtigen Anschauung bemerkt der hl. Thomas[4], beides tue Gott den Sündern gegenüber: er hasse und liebe sie. Denn es hindere nichts, daß ein und dasselbe Objekt nach einer Beziehung geliebt, nach der andern gehaßt werde. Gott liebt die Sünder, insofern sie bestimmte Naturen sind; denn als solche sind sie etwas Reales und seine Geschöpfe. Insofern sie aber gerade Sünder sind, besitzen sie keine Realität, vielmehr mangelt ihnen ein notwendiges Sein; dieser Mangel ist nicht von Gott, und insofern haßt er sie. Nun aber, haben wir schon bewiesen, liegen in jedem Sein und jedem Guten irgendwelche positive, ästhetisch wertvolle Momente, wenigstens vor Gottes Augen. Infolgedessen behält auch wenigstens vor Gott, d. h. objektiv, das physische Wesen einer unsittlichen Handlung seine Schönheit.

Ganz in die Linie dieser Auffassung von der auch im Bösen existierenden Schönheit des physischen Seins lehren auch die katholischen Moralisten, daß man sich trotz der ethischen Schlechtigkeit einer Handlung an und für sich über die Art und Weise freuen dürfe, in welcher die Handlung erfolgt sei[5]. Denn worüber darf man sich freuen, als eben über das Wahre, Gute und Schöne? Von diesem Standpunkte aus aufgefaßt, von dem der bloßen physischen Kraft und ihrer Schönheit, haben die Worte Kants Sinn und Wahrheit: „Selbst die Laster und moralischen Gebrechen führen gleich-

[1] III 627. [2] S. theol. 1, 2, q. 76, a. 6. [3] Ebd. 79, a. 2.
[4] Ebd. 1, q. 20, a. 2 ad 3.
[5] Tanquerey II 284. Noldin I 314. Lehmkuhl I, n. 248.

wohl einige Züge des Erhabenen oder Schönen bei sich", und Kant[1] hätte, bloß vom objektiven Standpunkt aus geurteilt, nicht einmal beizufügen gebraucht, „wenigstens so, wie sie unserem sinnlichen Gefühl erscheinen, ohne durch Vernunft geprüft zu sein". Denn vor den Augen der ewigen Vernunft ist und bleibt die Kraft, womit das Böse bewirkt wird, ein Schönheitsmoment. Es ist deshalb an und für sich richtig, wenn Kant[2] weiter schreibt: „Entschlossene Verwegenheit an einem Schelme ist höchst gefährlich; aber sie rührt doch in der Erzählung, und selbst wenn er zu einem schändlichen Tode geschleppt wird, so veredelt er ihn doch gewissermaßen dadurch, daß er ihm trotzig und mit Verachtung entgegengeht. Von der andern Seite hat ein listig ausgedachter Entwurf, wenn er gleich auf ein Bubenstück ausgeht, etwas an sich, das fein ist und belacht wird. Buhlerische Neigung (Koketterie) im feinen Verstande, nämlich eine Geflissenheit, einzunehmen und zu reizen, an einer sonst artigen Person, ist vielleicht tadelhaft, aber doch schön, und wird gemeiniglich dem ehrbaren, ernsthaften Anstande vorgezogen." In obigem Sinne gefaßt, liegt, die letzte Bemerkung abgerechnet, in allem dem Wahrheit.

Konsequent ihren Anschauungen über den Unterschied von Gut Bös in demselben Subjekte lehren auch Bonaventura und Thomas, daß selbst der Teufel, trotz seiner ethischen Häßlichkeit, seiner Natur nach gut und schön und liebenswürdig sei. So sagt der hl. Bonaventura[3] ausdrücklich: „Die Teufel sind hassenswert wegen ihrer moralischen Schlechtheit, denn so bilden sie einen Kontrast zu Gott. Aber wegen ihrer Natur sind sie liebenswürdig; sind sie doch ein Bild des höchsten Königs, und dieses ist, seiner Natur nach betrachtet, insofern es ein solches ist, schön und wohlgestaltet und natürlicher Liebe würdig." Nach dem hl. Thomas[4] ist auch die Natur der gefallenen Geister eine Verherrlichung Gottes, und wir dürfen sie sogar mit übernatürlicher Liebe insofern lieben, als wir wollen, daß ihre Natur zur Verherrlichung Gottes in ihrem Dasein erhalten werde.

Wir haben hier noch einem Spezialgedanken entgegenzutreten, wie man ihm bisweilen in ästhetischen Schriften begegnet, dem nämlich, als ob es ein absolut Böses gäbe, das nur um des Bösen willen handelte. Als solches stellt man sich den Satan vor. So

[1] S. 405 f. [2] S. 406. [3] III 625.
[4] Sent. 3, dist. 28, a. 4; S. theol. 2, 2, q. 25, a. 6.

schreibt Vischer[1]: „Wenn nun aber, wie im religiösen Glauben, ein absolut Böses als Person vorgestellt wird, so ist der Übergang ins Komische nicht mehr abzuhalten. Denn wie furchtbar die Erscheinung gedacht sein mag, der volle Widerspruch eines Wesens, welches das Böse um des Bösen willen bei vollkommen ausgebildeter Einsicht in seine Nichtigkeit unablässig will, ist zu stark, um von dem Eindruck des Furchtbaren zugedeckt zu werden. Der wahre Künstler muß daher den Teufel nicht pathetisch, sondern humoristisch behandeln." Man würde meinen, Vischer hätte seine Ästhetik geschrieben, um Goethes Faust zu legalisieren; nur müssen wir hierbei bemerken, daß auch der christliche Glaube und jede echte Philosophie kein absolut böses Prinzip kennt. In ästhetischen Kreisen scheint man über den gefallenen Geist nicht recht klar zu sein. Selbst Müller[2] schreibt: „Die christliche Figur des Satans, der personifizierten Bosheit, die das Böse um des Bösen willen tut, ist ästhetisch nicht zu brauchen."

Dem gegenüber steht erstens fest, daß ein im eigentlichen Sinne absolut böses Prinzip gar nicht existiert und nicht existieren kann. So bös Satan, so ist seine Natur und Substanz als solche gut. Das sagt uns die Vernunft. Gäbe es ein solches Böses, müßte es seiner ganzen Natur nach bös sein, wie das absolute Gute seiner ganzen Natur nach gut ist. Es kann aber das Böse nicht die Natur eines Wesens sein, eben weil es etwas Fehlendes, also nicht Existierendes ist. Das Böse und das Häßliche können deshalb nur im Guten und Schönen sein[3].

Nach Thomas gibt es einen zweifachen Mangel im Sinne einer Privation, einen, welcher keinen Grad zuläßt, wie z. B. der Tod; einen andern aber, der von dem entgegengesetzten Akte noch etwas läßt. Zur letzteren Art rechnet er die Häßlichkeit. Denn es kommt in Bezug auf diese viel darauf an, ob man mehr oder weniger von der nötigen Ordnung und Proportion abweiche. Dasselbe gelte von Sünde und Laster. Es werde in ihnen derart das nötige Maß der Vernunft genommen, daß nicht nach jeder Seite hin die Ordnung der Vernunft gestört werde. Sonst würde das Böse, wenn es ein allseitiges sei, sich selbst zerstören[4]. Die Existenz eines absolut Bösen ist deshalb gegen die Vernunft, aber auch gegen den christlichen Glauben.

---

[1] Ästhetik I 263. [2] Philosophie des Schönen 132.
[3] S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 73, a. 2; S. c. Gent. 3, 7—15.
[4] S. theol. 1, 2, q. 73, a. 2.

Es ist ein eigentliches Dogma, ausgesprochen vom vierten Lateran-konzil, daß der Teufel und die andern bösen Geister von Gott ihrer Natur nach gut geschaffen worden, daß sie durch sich selbst bös geworden sind. Deshalb sagt Scheeben[1] richtig: „Obgleich die Dämonen und insbesondere der Teufel in der christlichen Anschauung als die Personifikation des Bösen, als das lebendige Böse selbst und als Wesen erscheinen, denen das Böse zur Natur geworden, so ist es doch nicht minder katholisches Dogma, daß die bösen Geister nicht nur ihrer Substanz nach nicht böse sind, sondern auch ihrer Beschaffenheit nach ursprünglich nicht böse gewesen, vielmehr, nachdem sie gut geschaffen worden, durch ihren eigenen freien Willen böse geworden sind und die Bosheit wie eine andere Natur angenommen haben." Nur möchten wir den einleitenden Worten wie den oben aus Müller zitierten gegenüber bemerken, daß in christlicher Anschauung der Teufel weder die Personifikation des Bösen noch das lebende Böse, sondern daß er in christlicher Anschauung eben das ist, als was ihn Schrift und Dogma hinstellen: seiner Natur nach gut, durch sich selbst aus der Gnade Gottes gefallen und bös geworden in der Tendenz seines Willens.

Ferner bedarf der andere Gedanke, wie er von Vischer und Müller ausgesprochen wird, als ob der Teufel das Böse des Bösen wegen tue, einer Klärung. Keine Kreatur kann das Böse des Bösen wegen in subjektivem Sinne tun, d. h. insofern es ihr selber ein Böses ist. Das ist metaphysisch unmöglich, indem der Begriff des Strebens die Tendenz nach dem Guten einschließt. Aber insofern kann jemand das Böse des Bösen wegen tun, insofern ihm dieses Böse gut ist oder wenigstens als gut erscheint. Nicht bloß bezüglich der menschlichen Natur, sondern auch derjenigen der Engel gilt Schillers[2] Gedanke: „Zur Ehre der menschlichen Natur läßt sich annehmen, daß kein Mensch so tief sinken kann, um das Böse bloß deswegen, weil es bös ist, vorzuziehen; sondern daß jeder ohne Unterschied das Gute vorziehen würde, weil es das Gute ist, wenn es nicht zufälligerweise das Angenehme ausschlösse oder das Unangenehme nach sich zöge." Nach dem hl. Thomas[3] und jeder gesunden Philosophie kann auch der Verworfenste das Böse nur um eines Guten willen anstreben, und das Böse für sich ist außer seiner Absicht. Vischer hat demnach recht, wenn er meint, daß

[1] II 57. [2] XII 335.
[3] S. c. Gent. 3, 3—4; S. theol. 1, 2, q. 27, a. 1 ad 2.

ein Wesen, welches das Böse des Bösen wegen wolle, ein Widerspruch sei. Es ist das aber auch nicht in diesem subjektiven Sinne die christliche Figur des Satans.

Trotzdem wir aber dem physischen Sein der bösen Handlung und des Übeltäters die objektive Güte und Schönheit nicht absprechen und infolgedessen ebensowenig diesen Objekten gegenüber die Möglichkeit einer ästhetischen Liebes- und Lusterzeugung im betrachtenden Subjekt, so müssen wir doch sagen, daß für gewöhnlich dieser Genuß an der bleibenden Schönheit der bösen Handlung und ihres Subjektes ein sehr getrübter ist und deshalb die ästhetische Wertschätzung des betreffenden Objektes vom subjektiven Standpunkt aus in hohem Maße herabgemindert wird.

Einen ersten Grund für diese Herabminderung der ästhetischen Werte des Schlechten im Guten, des Häßlichen im Schönen sehen wir in der teilweisen Identität der ästhetischen und der moralischen Urteilskraft. Es handelt sich um das Moralische, deshalb, wie Kant sich ausdrückt, um das Rationale, also die höhere erkennende Kraft. Für das entsprechende Ästhetische hat sie, wie gehört, formale Bedeutung, für das Moralische wie für das Gute überhaupt nur vermittelnde. Auch geben wir zu, daß sich diese erkennende Kraft dem Ethischen gegenüber anders betätigt als bezüglich des Ästhetischen. Während sie dem Ethischen gegenüber, wie früher hervorgehoben, nur in Begriffen sich bewegt, ist sie dem Ästhetischen gegenüber wenigstens im Akte des eigentlichen ästhetischen Empfindens, Fühlens und Genießens mehr in unmittelbarem Schauen tätig[1]. Dessenungeachtet ist es im Wesen doch ein und dieselbe Kraft, das geistige Erkenntnisvermögen, ob sie denn in der Wahrnehmung des Ethischen so und in der Empfindung des Ästhetischen anders tätig sei.

Wir haben deshalb dem Bösen gegenüber, das in sich eine physische Schönheit birgt, den eigentümlichen Fall, daß dieselbe Kraft, die Erkenntnis, einerseits abgestoßen wird ob des Widerspruchs vom bösen Objekt als solchem mit den in ihr liegenden Prinzipien, anderseits aber angezogen wird von dem Schönen in ihm. Naturnotwendig muß diese Attraktion, um uns so auszudrücken, zum Schönen immer wieder durch die Retraktion dem Bösen gegenüber eine Aufhebung und Störung erleiden. Es kann gar nicht anders sein, als daß bei einem endlichen Vermögen, namentlich wenn das

[1] Volkelt I 138.

Böse ein großes ist und eklatant entgegentritt, der Genuß am Schönen gewaltig gehemmt, in vielen Fällen fast verunmöglicht wird. Die ästhetische Wertschätzung des Gegenstandes leidet deshalb unvermeidlich unter seiner ethischen Verwerfung. Und diese Herabsetzung des gesamten ästhetischen Eindruckes einem sittlich Schlechten gegenüber ist deshalb noch eine größere, weil auch das sittlich Schlechte als solches seine ästhetischen Werte hat, nämlich privative. Diese negativen Werte fließen naturnotwendig in die positiven hinein und alterieren sie.

Aber auch zweitens den Fall gesetzt, es wären die ethischen Werte nicht auch ästhetisch wertbar und die ethische und ästhetische Beurteilungskraft absolut verschiedene Kräfte, auch dann störte das ethische Verdikt über eine Handlung den ästhetischen Genuß an ihrer physischen Schönheit. Fürs erste gründen ja beide Kräfte in einer und derselben Seelensubstanz; diese und die aus ihr resultierenden Kräfte sind beschränkt. Infolgedessen werden sich die ungünstigen ethischen und die angenehmen ästhetischen Eindrücke im Seelengrunde bekämpfen. Bedenkt man aber, daß die ethischen Interessen nächst oder mit den religiösen die wichtigsten und entscheidendsten sind für den Menschen, so ist es klar, daß ihre Verletzung ein und demselben Objekt gegenüber den ästhetischen Genuß in ihm trübt und unter Umständen gänzlich aufhebt. Es wird wenige geben, welche im selben Augenblicke demselben Objekt gegenüber weinen und lachen können.

Schiller[1] bemerkt hierüber trefflich: „Zweckmäßigkeit gewährt uns unter allen Umständen Vergnügen, sie beziehe sich entweder gar nicht auf das Sittliche, oder sie widerstreite demselben. Wir genießen dies Vergnügen rein, solange wir uns keines sittlichen Zweckes erinnern, dem dadurch widersprochen wird. Ebenso wie wir uns an dem verstandähnlichen Instinkt der Tiere, an dem Kunstfleiß der Bienen und dergleichen ergötzen, ohne diese Naturzweckmäßigkeit auf einen verständigen Willen, noch weniger auf einen moralischen Zweck zu beziehen, so gewährt uns die Zweckmäßigkeit eines jeden menschlichen Geschäfts an sich selbst Vergnügen, sobald wir uns weiter nichts dabei denken als das Verhältnis der Mittel zu ihrem Zweck. Fällt es uns aber ein, diesen Zweck nebst seinen Mitteln auf ein sittliches Prinzip zu beziehen, und entdecken wir alsdann einen Widerspruch mit dem letzteren, kurz,

[1] XI 528.

erinnern wir uns, daß es die Handlung eines moralischen Wesens ist, so tritt eine tiefe Indignation an die Stelle jenes ersten Vergnügens, und keine noch so große Verstandeszweckmäßigkeit ist fähig, uns mit der Vorstellung einer sittlichen Zweckwidrigkeit zu versöhnen."

Schiller will uns allerdings über diese Schwierigkeit hinwegheben mit der Bemerkung, wir besäßen ja ein Vermögen, unsere Aufmerksamkeit von einer gewissen Seite der Dinge freiwillig abzulenken und auf eine andere zu richten. Gewiß besitzen wir ein solches Vermögen; aber eine andere Frage ist es, ob uns diese Abwendung immer gelinge und uns dann rein und vollkommen gelinge, wenn die wichtigsten Ideen und Interessen, wie die moralischen es sind, sich zur Beurteilung vordrängen. Wir glauben bei dem fast angebornen Gottesbewußtsein und der Verantwortlichkeit der menschlichen Handlungen vor seinem Tribunal, daß eine solche Abstraktion fast unmöglich ist wenigstens schwereren Vergehen gegenüber, und daß die moralische Seite im Menschen nicht zur Ruhe kommt, bis auch diese Frage gelöst ist. Schiller[1] selbst ist es ja, welcher dem moralischen Bewußtsein im Menschen das Zeugnis gibt: „Keine Zweckmäßigkeit geht uns so nah an als die moralische, und nichts geht über die Lust, die wir über diese empfinden. Die Naturzweckmäßigkeit könnte noch immer problematisch sein, die moralische ist uns erwiesen. Sie allein gründet sich auf unsere vernünftige Natur und auf innere Notwendigkeit."

Eine Bemerkung Vischer gegenüber. Er ist der Ansicht[2], „die Schönheit warte nicht, bis die Sittlichkeit fertig sei", d. h. das ästhetische Verhalten mit seiner Kontemplation und Freude sei bereits zum Abschluß gekommen, bevor die ethische Beurteilung dem Objekt gegenüber ansetze. Wer mag das glauben? Das erste Moment, worauf wir bei vernünftiger Beschäftigung mit einer freien Handlung Rücksicht nehmen, ist unwillkürlich und spontan ihr Verhältnis zur religiös-sittlichen Bestimmung des Menschen. Wie es Sache der Vernunft ist zu ordnen, so ist es auch ihr gewissermaßen wie angeboren, den ersten und wichtigsten Pflichten ihr erstes Augenmerk zuzulenken. Der Wille mag sie zwingen, erst andere Objekte ins Auge zu fassen. Bleibt sie sich selbst überlassen, so wird sie naturnotwendig in erster Linie wenigstens diese Relationen zum Sittengesetz ihrem Urteil zu Grunde legen. Selbst Schiller[3] gesteht von der moralischen Zweckmäßigkeit: „Sie ist uns die nächste, die

[1] XI 518. [2] Ästhetik I 7, 153, [3] XI 518.

wichtigste und zugleich die erkennbarste, weil sie durch nichts von außen, sondern durch ein inneres Prinzip unserer Vernunft bestimmt wird. Sie ist das Palladium unserer Freiheit."

Ein bekanntes Beispiel von dem spontan wirkenden moralischen Bewußtsein des Menschen vor dem ästhetischen bietet uns u. a. Fr. v. Schlegel. Er beschreibt ein Ölgemälde von Sebastiano del Piombo, welches das Martyrium der hl. Agatha darstellt. Unter anderem schreibt er[1]: „In der Mitte ganz im Vordergrunde die Heilige, bis auf die Mitte des Leibes nackt; zu ihren Füßen liegt das Obergewand. Das Untergewand, um Hüfte und Lenden gebunden, ist vorn zusammengeknüpft. Sie ist rückwärts an eine Säule gelehnt, um die sich ihre Arme rückwärts zurückbiegen." Schlegel[2] berichtet, daß „viele Beschauer, sobald sie hingeblickt hatten, sich schaudernd wieder davon abwandten und den Künstler wegen seiner Wahl tadelten". Eine ähnliche Begebenheit, nur nicht bezüglich eines Gemäldes, das die hl. Agatha darstellen sollte, sondern die nackte Venus, berichtet Goethe[3].

Diesen Tatsachen gegenüber möchten wir fragen: Was war dieses plötzliche Abwenden des Blickes anders als eine Folge des zeitlich vor dem ästhetischen Urteil wirkenden moralischen Sinnes? Es ist deshalb in Rücksicht auf diese Genesis des moralischen Urteils unrichtig, daß, wie Vischer meint, die Schönheit nicht warte, bis die Sittlichkeit fertig sei. Vielmehr kommt es nicht zum vollen ästhetischen Urteil und Genuß einem Objekte gegenüber, bevor das Urteil über dessen Sittlichkeit gefällt ist. Übrigens ist es mit der Raschheit des ästhetischen Genusses oft nicht so weit her. Es braucht oft und vielleicht meistens ein langsames Sichhineinleben und -hineinfühlen in den Stoff, um aller ästhetischen Vorzüge des Objektes gewahr zu werden und sie genießen zu können. Sowenig das Kunstwerk in seiner Herstellung ein Kind des Augenblickes, so wenig ist es auch die ästhetische Synthese, das verständnisvolle Nachbilden des Objekts im Subjekt und der entsprechende Genuß.

Zum selben Resultat gelangen wir vom sog. Assoziationsprinzip aus. Dasselbe wird von den meisten Ästhetikern wenigstens in dieser oder jener Form anerkannt. Schon Kant[4] tut dessen Erwähnung, ebenso Lotze. Vor allem aber ist es Fechner, der es

---

[1] Werke VI 101. [2] Ebd. 120. [3] Sämtliche Werke V 360.
[4] S. 254. Lotze, Geschichte der Ästhetik 74; Über den Begriff der Schönheit 13 ff.

verteidigt und verwertet. Fechner[1] geht von der Idee aus, daß jedes Ding, mit dem wir umgehen, für uns geistig charakterisiert ist durch eine Resultante von Erinnerungen an alles, was wir je bezüglich dieses Dinges und selbst verwandter Dinge äußerlich und innerlich erfahren, gehört, gelesen, gedacht, gelernt haben, und er kommt dann zum Prinzip: „Nach Maßgabe, als uns das gefällt und mißfällt, woran wir uns bei einer Sache erinnern, trägt auch die Erinnerung ein Moment des Gefallens oder Mißfallens zum ästhetischen Eindruck einer Sache bei, was mit andern Momenten der Erinnerung und dem direkten Eindruck der Sache in Übereinstimmung oder Konflikt treten kann, woraus die mannigfachsten, ästhetischen Verhältnisse fließen. . . . Die stärksten und häufigsten Einwirkungen, die wir von einer Sache und vergleichsweise mit einer Sache erfahren, hinterlassen natürlich auch Erinnerungen, die am wirksamsten in den assoziierten Eindruck eingreifen."

Fechner hat nun allerdings das Assoziationsprinzip in seiner Anwendung zu extrem erfaßt, aber seine reale Bedeutung kann nicht in Abrede gestellt werden. Die Erfahrung beweist täglich, daß die eine Vorstellung starken Einfluß auf die andere hat. Auch Kant[2] meint: „Zwar wird in der Beurteilung, vornehmlich der belebten Gegenstände der Natur, z. B. des Menschen oder eines Pferdes, auch die objektive Zweckmäßigkeit gemeiniglich mit in Betracht gezogen, um über die Schönheit desselben zu urteilen, alsdann ist aber auch das Urteil nicht mehr rein ästhetisch, d. i. bloßes Geschmacksurteil." Selbst Schiller gesteht, daß ein ästhetischer Gegenstand für alle Nebenideen, die auf seine Veranlassung in uns rege gemacht werden, verantwortlich sei. Ja, er ist der Ansicht, der Geschmack verzeihe hier noch weniger als die Moral, und sein Richterstuhl sei strenger, indem die Moral von allem Zufälligen abstrahiere. Ob letzteres der Fall, ist eine andere Frage; für uns handelt es sich um die Assoziation. Schiller[3] fügt noch sehr gut hinzu: „Sind nun die Nebenvorstellungen von einer niedrigen Art, so erniedrigen sie den Hauptgegenstand unvermeidlich."

Neuestens gesteht auch Volkelt[4]: „Im allgemeinen darf man sagen, die assoziierten Vorstellungen können dem ästhetischen Betrachten und Genießen abträglich werden." Namentlich wird dies im ersten der von ihm zitierten Fälle eintreten, wenn nämlich die

---

[1] Vorschule der Ästhetik I 93 f. [2] S. 182. [3] XII 375.
[4] S. 140.

assoziierten Ideen in notwendiger Zusammengehörigkeit mit dem ästhetischen Gegenstand stehen[1]. Wo findet sich aber diese letztere Eventualität realer verwirklicht als bei der ästhetischen Würdigung des physischen Aktes in einer sittlich bösen Handlung? Hier hat die Vorstellung von der physischen Schönheit der freien Handlung ganz durch die unangenehme Vorstellung der sittlichen Unerlaubtheit derselben ihren Weg zu nehmen; infolgedessen wird auch die resultierende Gesamtvorstellung der freien Handlung unter der sittlichen Schlechtheit und Häßlichkeit derselben zu leiden haben. Wie man sieht, hat auch das Assoziationsprinzip seinen Grund in der Beschränktheit der Kraft, deshalb vermindert sich auch nach ihm von diesem subjektiven Standpunkt aus der ästhetische Wert der in Frage stehenden freien Handlung.

Es ist also nicht richtig, wenn Hartmann[2] schreibt: „Die Erhabenheit der Leidenschaften und der einseitigen natürlichen Triebe ist an sich ebenso indifferent, wie die Erhabenheit der blinden Naturkräfte; während aber die letztere unter allen Umständen außersittlich bleibt, kann die erstere in die sittliche Sphäre eintreten und hier je nach den Umständen gut oder bös, sittlich oder unsittlich werden, ohne daß der Charakter der ästhetischen Erhabenheit dadurch irgendwelche Änderung erleidet. Krug[3], Nüßlein[4], Ficker[5], Lemcke[6] u. a. teilen diese Anschauung. Neuestens auch Müller[7].

Viel näher dürfte Dursch[8] der wahren Auffassung dieser Frage getreten sein: „Betrachten wir bloß die Kraftentwicklung, so müssen wir den Bösen dem Guten in Beziehung auf das Erhabene des Subjekts der äußeren Erscheinung nach gleich stellen, allein dem Innern nach weit voneinander trennen. Die unbesiegbare Willenskraft des Bösen, die Konsequenz und Steigerung der Bosheit erfüllt uns mit Staunen und Furcht, allein wir haben doch nicht eigentlich das Gefühl des Erhabenen. . . . Das Böse hat nur Schein des Erhabenen, nicht aber das Wesen desselben; es ist die Form ohne Inhalt oder Idee. In dem Bösen beweist allerdings der Mensch seine sittliche Freiheit, aber verliert sie auch. Der Böse, der mit Bewußtsein und Willen Böses will, hat seine sittliche Freiheit aufgegeben und kann als solcher oder an sich nicht erhaben genannt werden. Anders verhält es sich, wenn der Böse nicht mit vollem Bewußtsein und mit Absicht böse ist, sondern wenn er getäuscht, verführt und

[1] Ebd. 138. [2] Philosophie des Schönen 446 ff. [3] Ästhetik 118.
[4] S. 78 80 81. [5] II 43. [6] S. 94 96.
[7] Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst 131 ff. [8] S. 164.

betrogen ist." Hierzu bemerkt auch richtig A. Kuhn[1]: „Es muß jedenfalls die unsittliche Behauptung zurückgewiesen werden, daß große Verbrechen als solche erhaben, kleine Vergehen verächtlich erscheinen. Dagegen ist gewiß, daß große Verbrechen eine Art äußerer Verwandtschaft mit echter Größe besitzen, insofern es ein höchstes Ringen, eine höchste Kraftanstrengung ist, welche freilich im Dienste des Guten stehen sollte."

Wir schließen diese Ideen mit einer Erwägung aus dem hl. Bonaventura[2]. Obwohl der heilige Lehrer, wie wir gehört, in den herrlichsten Ausdrücken die Schönheit der gefallenen Geister hervorhebt, so schließt er[3] doch seine Auslassungen hierüber mit den Worten: „Weil die Sünde der Teufel ihre Natur ganz und gar in Besitz genommen hat, so liebt der wahrhaft Gott Liebende in natürlicher Liebe mehr die unvernünftigen Naturen als die bösen Geister." Was für eine grelle Beleuchtung des Assoziationsprinzips! An und für sich sind ohne Zweifel die Naturen der gefallenen Geister viel herrlicher und liebenswürdiger als die der unvernünftigen Natur, und doch, sagt Bonaventura, sei die Liebe zu letzteren größer als zu den ersteren und dies wegen ihres sündhaften Zustandes, also die physische Schönheit leidet subjektiv unter der moralischen Häßlichkeit.

3. Die Schönheit des Bösen in der neueren Ästhetik.

Die Moderne ist sich über das sittlich Böse nicht in allweg klar. Es sind besonders drei Ideen derselben, die wir hier des näheren beleuchten müssen: die Verschiedenheit des moralischen und ästhetischen Urteils bezüglich des sittlich Bösen, die Zunahme der ästhetischen Werte mit dem Wachstum des sittlich Bösen und endlich die Erhabenheit von Verzweiflung und Selbstmord. Sie sind zumal Kinder der Schillerschen Muse oder im Prinzip die seines Vaters in philosophicis, Kants.

Was die erste Idee betrifft, läßt sich hierüber Schiller[3] folgendermaßen vernehmen: „Derjenige, der sich (ich rede hier immer nur von der ästhetischen Beurteilungsweise) durch eine Infamie erniedrigt, kann durch ein Verbrechen wieder in etwas erhöht und in unsere ästhetische Achtung restituiert werden. Diese Abweichung des moralischen Urteils von dem ästhetischen ist merkwürdig und verdient Aufmerksamkeit." Gut, gönnen wir ihm dieselbe. Fürs erste ver-

[1] Allgemeine Kunstgeschichte I S. xxxv. [2] III 625. [3] XII 375 f.

gleichen wir die moralische und ästhetische Beurteilungsweise miteinander und fassen zweitens den Hauptgrund ins Auge, den Schiller für sein System ins Feld führt.

In Lösung der ersten Aufgabe können und müssen auch wir nach unserem System von einer gewissen Verschiedenheit der moralischen und ästhetischen Beurteilung sprechen, wie aus dem vorhergehenden ersichtlich. Dieser Umstand bezieht sich aber auf das formale Sein der betreffenden Kräfte und das ihnen entsprechende formale Objekt.

Die moralische Beurteilung hat ihre Formalkraft ausschließlich in der höheren Erkenntnis, insofern diese nach klaren und bestimmten, von ihr begriffsmäßig erfaßten Regeln ihr Urteil abgibt. Ihr Objekt ist die objektive Zweckmäßigkeit der Handlung. Die ästhetische Beurteilung hingegen hat ihre Formalkraft nicht bloß in der geistigen Erkenntnis, sondern wenigstens bezüglich der sog. menschlichen Schönheit auch im Sinne. Zudem faßt sie die Objekte formal nicht unter dem Gesichtspunkt von deren objektiver, sondern vielmehr subjektiver Zweckmäßigkeit ins Auge, und zwar nur im Hinblick auf die qualitativen und quantitativen Maße der beschauenden Kräfte. Daraus leuchtet die formale Verschiedenheit der beiden Beurteilungsweisen klar hervor. Aber damit ist keineswegs eine widersprechende Abweichung zwischen beiden aufgestellt.

Nehmen wir eine böse Tat zum Besprechungsobjekte an. Die ästhetische Beurteilung findet an derselben in dem physischen Sein positiv ästhetische Werte, in ihrem moralischen privative, wie vorher dargetan, und in diesen privativen, wenigstens vom subjektiven Standpunkt aus, solche, welche wenigstens teilweise die ersteren ästhetisch übel beeinflussen. Die moralische Beurteilung nun verurteilt die Handlung begreiflicherweise in ihrer moralischen Schlechtheit. Darin kommen also die ästhetische und die moralische Beurteilung überein: beide verwerfen das moralisch Böse als solches.

Im achten Gebot des Dekaloges verlangt sodann die Moral, daß das physische Sein der Handlung als solches in seiner ontologischen Güte und Schönheit anerkannt und geschätzt werde, was wir sogar, wie gehört, dem Teufel gegenüber tun sollen. Die Ethik erlaubt ferner, daß man über dieses und seine Entwicklungsart auch in der bösen Handlung sich freuen dürfe. Also auch hier Übereinstimmung in der moralischen und ästhetischen Beurteilung: beider Urteil lautet in besagter Linie auf positive Werte. Endlich wird auch die Moral mit der Ästhetik ihr Bedauern darüber aussprechen, daß dies physische Sein durch das moralische Unsein mißbraucht, gewissermaßen getrübt

und verunstaltet worden. Statt des Widerspruches zwischen beiden Beurteilungsweisen finden wir also vielmehr die schönste Harmonie.

Wie verhält sich die beiderseitige Beurteilung der Wirklichkeit nach in dem von Schiller erwähnten Fall, wonach ein Vergehen um so ästhetischer sei, je mehr es gegen das Sittengesetz verstoße. Haben wir etwa hier realen Widerspruch zwischen der ästhetischen und ethischen Beurteilung? Mit nichten! Beide anerkennen den erhöhten Grad des physischen Seins der Handlung, beide verwerfen die erhöhte moralische Schlechtigkeit und beide bedauern den Mißbrauch und die Verunstaltung der positiven Werte der Handlung durch deren privative.

Was übrigens die positive Kraftentfaltung im Bösen betrifft, so unterscheiden beide, Ästhetik und Ethik, wieder gleich: sie anerkennen die Offenbarung von der körperlichen und der intellektuellen Kraft, wie sie etwa in der Vollendung dieses oder jenes Bösen sich geltend macht, bedauern aber mit dem erhöhten Verbrechercharakter der Handlung auch den erhöhten Mangel an moralischer Kraft, die wie jede Kraft ihr Sein, so auch ihre Schönheit hat. Daß der Mensch sündigen kann, ist eine moralische Schwachheit von ihm — die Verklärten können es nicht mehr — und deshalb eine ästhetische Schattenseite.

Eine unverdächtige Zeugin, Ella Mensch[1], sagt hierüber sehr gut: „Es ist immer bedenklich, wenn so viel gefabelt wird von der ‚neueren Freiheit', von ‚Mut zur Sünde' usw. Es macht mißtrauisch, dieses Pochen auf Kraft. Der wahrhaft Starke verschmäht Prahlerei. Und wer ehrlich gegen sich selbst ist, redet sich auch kaum den Blödsinn ein, daß es eines so großen Mutes zur Sünde bedarf. Sünde oder Schuld, oder was man dafür einsetzen will, ist meistens nicht das Resultat des Mutes und der Tapferkeit, sondern einer ganz erbärmlichen Feigheit und eines jämmerlichen Sichgehenlassens." Schiller[2] selbst sagt von Coriolan: „Jede Aufopferung des Lebens ist zweckwidrig, denn das Leben ist die Bedingung aller Güter; aber Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht ist in hohem Grad zweckmäßig, denn das Leben ist nie für sich selbst, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig."

Mag deshalb auch die körperliche oder intellektuelle Kraft oder auch der Wille in größeren Verbrechen sich mehr offenbaren, es tritt in ihnen auch um so mehr das moralische Unvermögen und

[1] „Hochland", 4. Jahrg. II 355. [2] XI 521.

so seine ästhetische Leerheit auf diesem Gebiete zu Tage. Es ist deshalb, zum wenigsten in seiner Allgemeinheit genommen, nicht richtig, daß wer auf das kleinere Verbrechen ein größeres begangen, eben durch dieses in unserer ästhetischen Achtung wieder gewonnen hat. Mag er an physischer Kraft und Schönheit gewonnen haben, an moralischer Kraft und Schönheit hat er verloren. Zudem drückt das ungünstige ästhetische Urteil bezüglich des moralischen Seins der Handlung jenes über das physische derselben hinunter.

Doch fassen wir den hauptsächlichsten Grund ins Auge, welchen Schiller für sein Prinzip beibringt. Es ist der zweite der von ihm angeführten; die beiden andern argumentieren viel mehr für uns als für Schiller. Derselbe[1] sagt: „Zweitens sehen wir in der ästhetischen Beurteilung auf die Kraft, bei einer moralischen auf die Gesetzmäßigkeit. Kraftmangel ist etwas Verächtliches, und jede Handlung, die uns darauf schließen läßt, ist es gleichfalls. Jede feige und kriechende Tat ist uns widrig durch den Kraftmangel, den sie verrät; umgekehrt kann uns eine teuflische Tat, sobald sie nur Kraft verrät, ästhetisch gefallen. Ein Diebstahl aber zeigt eine kriechende, feige Gesinnung an; eine Mordtat hat wenigstens den Schein von Kraft, wenigstens richtet sich der Grad unseres Interesses, das wir ästhetisch daran nehmen, nach dem Grad der Kraft, der dabei geäußert worden ist."

In der ästhetischen Beurteilung einer freien Handlung stehe also ausschließlich die Kraft und nicht deren Richtung in Frage, d. h. nur ihr physisches und nicht auch ihr moralisches Sein. Fürs erste ist dies ein Schlag ins Antlitz der menschlichen Vernunft. Im ästhetischen Verhalten ist, wie bewiesen, auch die höhere Erkenntniskraft tätig, wenn auch als ästhetische formal nicht so sehr im Grübeln und Begriffabgrenzen, so doch in unmittelbarer Prüfung der Objekte auf deren subjektive Zweckmäßigkeit mit sich. Nun tritt in unserer Vernunft, sobald eine freie Tätigkeit zur Beurteilung an sie herantritt, naturnotwendig auch die Forderung an die Handlung, daß sie in Bezug auf das notwendigste Maß der freien Tätigkeit des Menschen abgestimmt sei, d. h. auf das Sittengesetz. So wahr es Sache der Vernunft ist, zu ordnen, stellen wir offen oder latent immer diese Forderung spontan an die freie Handlung. Infolgedessen handelt es sich auch bei der ästhetischen Beurteilung einer Handlung nicht bloß um Freiheit und Kraft, sondern auch um deren Richtung. Eine

[1] XI 498 503 506 508; XII 376.

Handlung, die nicht mit dem Sittengesetze übereinstimmt, erfüllt einen natürlichen Anspruch der Vernunft an sie nicht, kann deshalb der Vernunft von diesem Standpunkt aus auch nicht gefallen.

Schiller[1] widerspricht sich übrigens mit diesem zweiten Grunde selbst. Wie Kant, so handelt auch er von ästhetischen Werten den geistigen Kräften, dem Verstande gegenüber. Konsequent handelt es sich bei der ästhetischen Beurteilung einer Handlung nicht bloß um ihren sinnlichen Teil, sondern auch ihren intellektuellen. Übrigens wird Schiller oben nicht bloß die körperliche Kraft bei Bloßlegung seines zweiten Grundes ins Auge gefaßt haben — und er hat es auch tatsächlich nicht getan —, sondern vor allem die geistige. Aber diese will notwendig, soll sie bezüglich einer freien Handlung allseitig durch deren Harmonie mit ihren Maßen betätigt sein, auch die Forderung an deren Übereinstimmung mit den Zielen des Menschen erfüllt sehen. Diese objektive Zweckmäßigkeit muß als subjektive Zweckmäßigkeit ihr entgegenstrahlen, sonst wird sie nie ihr volles Wohlsein an einer Handlung finden. Es ist deshalb unmöglich, daß die ästhetische Beurteilung sich nur um die Kraft und nicht an erster Stelle um deren Richtung interessiert.

Unser Dichterphilosoph spricht sodann von einem Erhabenen, unaussprechlich Großen auf moralischem Gebiete[2]. Aber alles Erhabene, auf welchem Gebiete es uns entgegentritt, hat auch nach Schiller ästhetische Werte, ist schön. Infolgedessen kann die ästhetische Beurteilung auch nicht bei der moralischen Niedrigkeit oder Hoheit einer Handlung, d. h. bei deren Richtung, interesselos vorübergehen.

Noch weiter als Schiller geht in der Verkennung der ästhetischen Werte, sowohl der positiven als der privativen, Vischer[3]. Er meint sogar: „Die ästhetische Wirkung steigt mit dem Grade und der Konsequenz des Bösen, und eine vollendete Empörung gegen Gott wie bei Prometheus und dem Faust der Volkssage ist ästhetisch ergreifender als die schönste Energie des Guten.“ Was das Wachstum des ästhetischen Wertes mit der Zunahme des Bösen betrifft, haben wir uns Schiller gegenüber schon geäußert; wir haben hier nur die eine Bemerkung Vischers ins Auge zu fassen, die nämlich, daß eine vollendete Empörung gegen Gott ästhetisch ergreifender wirke als die schönste Energie des Guten.

---

[1] XI 515. [2] XI 521.

[3] Über das Erhabene und Komische 15; Ästhetik 1, § 107.

Fürs erste anerkennt auch Vischer dem moralisch Guten ästhetische Werte, sonst würde er nicht von einer schönen Energie des Guten sprechen. Versteht er sodann unter der ästhetisch ergreifenden Wirkung der Empörung gegen Gott das Gefühl des Entsetzens, das sich unser beim Anblick der gezeichneten Verruchtheit bemächtigt, so stimmen wir ihm nur zu. Doch kann dies nicht, wie aus dem Zusammenhang ersichtlich, die Ansicht Vischers sein.

Vischer schreibt sodann, wenn wir ihn nicht ganz mißverstehen, dem moralisch Bösen größere ästhetische Werte zu als dem moralisch Guten. Und damit hat er allerdings eine radikale Umwertung der ästhetischen Werte getan, aber eben eine solche, die einer Umwertung der Wahrheit in Falschheit und der Falschheit in Wahrheit gleichkommt.

Dem moralisch Bösen eignet, um diesen Gedanken noch einmal hervorzuheben, nur die Schönheit des Körperlichen, des Intellektuellen, insofern Berechnung in ihm liegt, und der Willenskraft, welch letztere aber beim moralisch Bösen doch immer einen mehr oder minder hohen Grad von Schwäche mit sich führt. Dem gegenüber liegt in derselben Handlung ein ästhetischer Unwert, eben insofern sie im letzten Grunde doch im Widerspruch mit dem Lichte der Vernunft steht. Dieser Unwert ist um so größer, je größer die Kraft ist, die im Interesse des Bösen entwickelt wird. In der moralisch guten Handlung haben wir aber auf physischem wie moralischem Gebiete nur ästhetisch positive Werte; infolgedessen muß wenigstens bei gleicher Kraftentwicklung der ästhetische Wert der guten Handlung dem der bösen Handlung gegenüber ein doppelter sein, nämlich der eine aus ihrem physischen Sein, der andere aus ihrem moralischen.

Es ist ferner eine Torheit, zu sagen, daß in der Empörung gegen Gott eine größere Kraftentfaltung liege als in der schönsten Energie des Guten. Was heißt das anders, als das Böse brauche an und für sich mehr Energie als das Gute, und das ist eine Umstellung der Werte. Die offene Seite des Zeichens, das „Größere", wendet sich gegen das Gute und nicht gegen das Böse, d. h. die Kraftentfaltung, welche das Gute verlangt, ist im allgemeinen größer als jene des Bösen. Denn es ist dem Menschen im allgemeinen leichter, das Gebot zu übertreten, als es zu erfüllen. Wem müßte man diese Wahrheit noch beweisen!

Es läßt sich auch nicht sagen, die Neigung stehe hier auf der Seite des Guten. Erfahrungsgemäß steht sie von Jugend an auf

seiten des Bösen. Es mag sein, daß ein Aufruhr gegen Gott augenblicklich das Gemüt mehr aufregt und erschüttert; aber das sind, wie gesagt, nicht die Gradmesser der ästhetischen Werte als solcher, zum wenigsten nicht die einzigen. Die ergreifendste Erscheinung auf ästhetischem Gebiet ist, gleiches gegen gleiches gestellt, nicht der Stern in seiner Entgleisung und Zerstäubung, sondern der Stern in klarem, freudigem Gang auf der ihm gewiesenen Bahn; ist nicht der Soldat auf der Flucht, sondern der Held in der treuen Erfüllung der Pflicht; nicht der Gott Fluchende, sondern der Gott Anbetende; nicht Satan in der Revolte gegen Gott, sondern Michael im Kampf, Sieg und Triumph über die revolutionierenden Geister. Die absolute Heiligkeit ist auch die absolute Schönheit, weil sie das absolute Sein ist. Schiller[1] hat recht, man kann nicht gegen die moralische Ordnung verstoßen, ohne zugleich auch die physische zu zerstören, aber damit auch in ihren Gründen die ästhetische.

Endlich erheischen noch die Schillerschen Ideen über Verzweiflung und Selbstmord eine besondere Besprechung. Schiller[2] ist der Ansicht, daß Reue, Selbstverdammung in ihrem höchsten Grade, in der Verzweiflung und im Selbstmord, moralisch erhaben seien. „Was kann auch erhabener sein als jene heroische Verzweiflung, die alle Güter des Lebens, die das Leben selbst in den Staub tritt, weil sie die mißbilligende Stimme ihres inneren Richters nicht ertragen und nicht übertäuben kann?“ Schiller[3] meint sodann, „daß in diesen subjektiven Zuständen sich die Macht des Sittengesetzes nur später, nicht schwächer offenbare, es sind die Gemälde der erhabensten Sittlichkeit, nur in einem gewaltsamen Zustand entworfen“. Derselben Ansicht ist auch Linde[4]. Er meint vom Selbstmörder, daß in ihm die Idee von einem Kontrast zum Sittengesetz und zur Menschheit so lebendig sei, daß er „sein physisches Leben gleich einer wertlosen Schale von sich wirft, weil es in gar zu grellen Kontrast zur Idee der sittlichen Persönlichkeit gekommen ist; und darin eben liegt das ästhetisch Befriedigende des Selbstmordes, wie ihn uns die Kunst vorführt“.

Auch mit diesen Ansichten wandelt der große Dichter und sein Anhang irrige Bahnen. Allerdings sind wir mit ihm der Ansicht, daß Reue über eine Tat aus der Vergleichung letzterer mit dem Sittengesetz entstehe und dem erkannten Widerspruch mit demselben. Aber gerade deshalb kann sie, wenn sie anders wahre Reue ist,

[1] XII 343. [2] XI 522. [3] XI 524. [4] S. 41.

einerseits nicht zur Verzweiflung und anderseits nicht zum Selbstmorde führen. Das Sittengesetz lehrt uns auf Gott vertrauen. Niemand wird mehr die Verzweiflung von sich weisen als derjenige, dem, wie Schiller sich ausdrückt, das Sittengesetz die höchste Instanz ist. Wäre sie ihm eben in Wahrheit die höchste Instanz, und würde er in der Tat die Sünde bereuen, weil sie dem Sittengesetz widerstreitet, so würde er vor einem neuen Verbrechen gegen dasselbe, wie die Verzweiflung es ist, zurückschrecken. Erhaben ist ein Gegenstand, wenn eine Überfülle von Wahrheit und Schönheit in ihm sich findet. In der Verzweiflung als solcher liegt aber eine Falschheit: die Negation der göttlichen Barmherzigkeit, und weit entfernt, daß sie moralische Kraft offenbart, ist sie ein Mangel von Überwindung, ein Mangel an Demut. Einerseits hielt der Sünder einen solchen Fall bei sich für unmöglich, und anderseits ist er zu stolz, um sich zu Füßen des erbarmenden Gottes zu verdemütigen. Die Verzweiflung ist deshalb keineswegs eine Sühne für die eine Untat, sie fügt der ersten vielmehr eine zweite hinzu. Sowenig die erste eine moralische Erhabenheit, so wenig die zweite.

Aus denselben Gründen führt die wahre Reue nicht zum Selbstmorde. Wenn jemand die Sünde bereut aus Liebe zum Sittengesetze, wird er nicht ein neues, schweres Gebot übertreten, das der Selbsterhaltung. Es ist ein Greuel zu sagen, der Selbstmord sei ein Gemälde der erhabensten Sittlichkeit, da er in sich selbst eines der größten moralischen Vergehen ist. Auch offenbart er, wie die Verzweiflung, deren Kind er ist, wenig moralische Kraft.

St Augustinus[1] urteilt über den Selbstmord: „Welche immer solches an sich selber vollbrachten, sind vielleicht ob ihrer Seelengröße zu bewundern, wegen besonnener Weisheit sind sie nicht zu loben. Wenn wir aber die Sache recht erwägen, so kann nicht einmal von Seelengröße in Wahrheit die Rede sein, wo einer, weil er es nicht vermag, irgend etwas Peinliches oder fremde Sünden zu ertragen, sich selber das Leben nimmt. Es läßt vielmehr auf einen schwachen Geist schließen, wenn derselbe entweder harte Knechtschaft seines Leibes oder die törichte Volksmeinung nicht zu ertragen vermag. Mit Recht ist jene Seele größer zu nennen, welche eher ein mühseliges Leben zu ertragen, als zu fliehen, das menschliche Urteil, besonders das des großen Haufens, welches meist in Dunkel des Irrtums eingehüllt ist, zu verachten vermag."

[1] De civ. Dei 1, 22 (Migne, P. l. XLI 35).

Deshalb sagt auch Augustinus vom Selbstmorde Catos, daß er durchaus kein Zeichen eines starkmütigen Charakters sei, es nehme sich das Benehmen des Regulus viel hochherziger aus. Weit entfernt also, daß Verzweiflung und Selbstmord in sich erhabene Handlungen darstellen, sind sie, wie die Fahnenflucht, mag sie auch noch so viel Strapazen erfordern, Zeichen einer feigen Seele.

Auch hier steht Schiller[1] im Widerspruch mit sich selbst: „Erhaben in der moralischen Schätzung wird er nur alsdann, wenn er sich zugleich als Person jener Bestimmung (der Würde der menschlichen Bestimmung) gemäß verhält, wenn unsere Achtung nicht bloß seinem Vermögen, sondern dem Gebrauch dieses Vermögens gilt, wenn nicht bloß seiner Anlage, sondern seinem wirklichen Betragen Würde zukommt." Wo ist nun im Selbstmord ein Verhalten, entsprechend der Bestimmung des Menschen, welche Gottverehrung besagt und eigenes Wohl? Wo die Würde des Betragens? Ferner lehrt Schiller[2]: „Jede Aufopferung des Lebens ist zweckwidrig, denn das Leben ist die Bedingung aller Güter; aber Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht ist in hohem Grade zweckmäßig, denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig." Nun aber wird im Selbstmord das Leben nicht als Mittel zur Sittlichkeit aufgefaßt, sondern zur Unsittlichkeit, und eine solche zweckwidrige Handlung sollte moralisch erhaben sein?

Man möchte versucht sein, dem andern Gedanken Schillers zuzustimmen, daß in der Verzweiflung und dem Selbstmorde die Macht des Sittengesetzes objektiv sich offenbare und wenigstens von diesem objektiven Standpunkt aus die beiden Handlungen erhaben seien. Es ist wahr, eine gewisse Macht des Sittengesetzes offenbart sich auch in den beiden Untaten: nämlich seine Macht in der Verurteilung einer bösen Handlung. Aber diese Machtoffenbarung des Sittengesetzes ist eine überaus mangel- und krankhafte, eher eine Ohnmacht zu nennen. Wie es ihm dem ersten Verbrechen gegenüber zu ohnmächtig war, als daß es ihn von der bösen Tat hätte abwendig machen können, so ist es jetzt wieder mit seinem Hinweis auf Gottes Barmherzigkeit und das schwere Sündhafte von Verzweiflung und Selbstmord gleicherweise zur Ohnmacht verurteilt. Mag deshalb auch in den beiden Verbrechen eine gewisse Macht

[1] XI 495. [2] XI 521.

des Gesetzes sich offenbaren, es ist im Grunde Mangel an Macht, wie subjektiv im Verzweifelnden selbst.

Gerade deshalb ist es auch ungereimt, wenn Schiller[1] schreibt: „Ob der Tugendhafte sein Leben freiwillig dahingibt, um dem Sittengesetz gemäß zu handeln, oder ob der Verbrecher unter dem Zwange des Gewissens sein Leben mit eigener Hand zerstört, um die Übertretung jenes Gesetzes an sich zu bestrafen, so steigt unsere Achtung für das Sittengesetz zu einem gleich hohen Grade empor." Denn in dem Tugendhaften offenbart sich wirklich die Strahlenkraft des Gesetzes; es ist ihm eine Sonne von Licht und Wärme, dem Verzweifelnden gegenüber aber nur ein verkohlter Stern, der mit dem Falle schreckt!

Übrigens widerspricht sich auch hier Schiller. Er sagt[2]: „Diese moralische Zweckmäßigkeit wird am lebendigsten erkannt, wenn sie im Widerspruch mit andern die Oberhand behält; nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird, und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren. Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, alles was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft steht; also Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut als physische Notwendigkeit und das Schicksal. Je furchtbarer der Gegner, desto glorreicher der Sieg; der Widerstand allein kann die Kraft sichtbar machen." Aber in der Verzweiflung und dem Selbstmord gewinnt nicht das Sittengesetz über das menschliche Herz den Sieg, sondern die Feigheit und Leidenschaft über das Sittengesetz.

Schiller meint auch, wenn noch ein Unterschied stattfände, so würde er vielmehr zum Vorteil des Verbrechers und nicht des Tugendhaften ausfallen, da das beglückende Bewußtsein des Rechthandelns dem Tugendhaften seine Entschließung doch einigermaßen könnte erleichtert haben, und das sittliche Verdienst an einer Handlung gerade um so viel abnehme, als Neigung und Lust daran teilhaben. Als ob der Selbstmörder nicht gerade der Lust folgte, den Schwierigkeiten des Lebens, die ihm größer zu sein scheinen, zu entgehen! Mag deshalb im Entschluß zum Selbstmord und der wirklichen Ausführung desselben Willenskraft liegen, eine größere läge im Entschlusse zum Leben und zu schaffensfreudiger Tat.

---

[1] XI 523. [2] XI 518.

Ähnliche Gedanken äußert Linde[1] in Bezug auf das Duell. Er schreibt: „Der Mann, dessen Weib von einem, der sich seinen Freund nannte, verführt wurde, der also doppelt und dreifach verletzt wurde in seinen reinsten und heiligsten Gefühlen, der alle Achtung vor sich selbst verlieren müßte, wenn er den andern, der ihn an der Wurzel seines sittlichen Daseins verletzt, nicht zur Rechenschaft ziehen wollte, und der ihm nun mit der Waffe in der Hand gegenübertritt, im selben Augenblick, wo er ihn zu vernichten strebt, sich selbst der gleichen Möglichkeit aussetzend und dadurch beweisend, daß es sich für ihn dabei um Höheres als das Leben handelt, — er erweckt gewiß ein ungleich größeres ästhetisches Wohlgefallen als der andere, der im gleichen Falle zum Richter geht und auf Ehescheidung anträgt, so vernünftig und gesetzlich wir auch das Verhalten des letzteren finden. In dieser ästhetischen Freude am persönlichen Zweikampf liegt wohl die tiefste Wurzel des Umstandes, daß seine ethische Verwerflichkeit noch nicht zur allgemeinen Anerkennung gekommen ist."

Sollte es sich im gezeichneten Fall um eigentliche Notwehr handeln, so versteht es sich von selbst, daß man sein leibliches Leben gegen das der andern mit Gewalt verteidigen und den ungerechten Angreifer entwaffnen darf, wenn es notwendig ist, selbst mit dessen Totschlag. Aber offenbar handelt es sich nicht um eigentliche Notwehr, sondern nur um Rache dem Schänder seiner Frau gegenüber. In diesem Falle stellen wir in Abrede, daß die Ermordung seines Feindes ein größeres eigentlich ästhetisches Interesse und Gefallen auslöst als die Beherrschung seiner selbst und die geordnete Bestrafung des Übeltäters durch die gesetzmäßige Obrigkeit.

Der Mut, die physische Kraft, mit denen der Betrogene dem Feinde gegenübertritt, weisen allerdings hohe ästhetische Momente auf; aber noch größere lägen wohl darin, daß er, trotzdem er dem Gegner an physischer Kraft und Gewandtheit überlegen ist, diese in ihrem Appell an die blutige und ungeregelte Rache überwinden und als Sieger über sie aus dem Kampf hervorgehen würde. So hätten wir es mit einem moralischen Helden zu tun, sonst nur mit einem physischen und oft nicht einmal mit einem solchen. Aber in den Augen jedes Denkenden steht ersterer höher und vermag deshalb auch reinere, reichere ästhetische Lust auszulösen als derjenige, der

[1] S. 40.

sich seinen ungebändigten Trieben überläßt. Das Duell ist auch vom ästhetischen Standpunkt aus minderwertiger als die Verzeihung und gesetzlich geforderte Strafe. Der Christ, der demjenigen, der ihn geschlagen, die andere Wange bietet, ist für das Menschenauge ein großartigeres Schauspiel als ein angeschossener und wütend sich wehrender Stier. Es ist noch eine rohe Kultur, wo gegenseitige Anschauungen sich real geltend machen können.

III. Kunstschönheit und Güte.

Wir stehen hier vor einer Frage, welche von ausschlaggebender Bedeutung für die Entwicklung unseres Themas ist. Indes dürfte ihr Schicksal mit der gegebenen Kunstauffassung bereits besiegelt sein. Zur klaren Behandlung fassen wir wieder jedes der beiden Korrelate im Lichte seines Pendants ins Auge, also: die Strebewerte des Kunstästhetischen und das Kunstästhetische der Strebewerte.

Daß das Kunstästhetische auch Strebewerte, und zwar dreifache besitze, ergibt sich aus ihm als einer Art des Ästhetischen überhaupt. Die Frage, um die es sich hier vorzüglich handelt, ist die: Worin besteht die eigentliche Güte oder Schlechtigkeit eines Kunstwerkes? Nach dem Vorhergehenden dürfte die Lösung dieser Frage keine besondern Schwierigkeiten mehr bieten. Ist die Kunst eine Tüchtigkeit des praktischen Verstandes, so kann an und für sich die Güte oder Schlechtigkeit derselben nicht bemessen werden nach diesem oder jenem Bezug und Verhältnis des Kunstwerkes zum Strebevermögen überhaupt, sondern muß formal geschätzt werden nach den inneren Gesetzen des praktischen Verstandes, insofern er sich auf künstlerischem Gebiete betätigt, d. h. nach den Regeln der Kunst. Mit Recht sagt der hl. Thomas[1], daß die Trefflichkeit auf künstlerischem Gebiete als solchem nicht in einem Gut für die Strebekraft beruhe, sondern in der Güte des Kunstwerkes als solchen selbst. Ein guter Künstler ist derjenige, welcher ein gutes, d. h. in sich richtiges Werk leistet[2]. Was gegen die Natur des Kunstwerkes, ist gegen die Natur der Kunst[3].

Und nun, worin besteht diese Güte des Kunstwerkes und der Kunst oder der Kunstschönheit? Das Kunstwerk ist eine Wirkung des praktischen Verstandes. Dieser hat wie der Verstand über-

---

[1] S. theol. 1, 2, q. 57, a. 4. [2] Ebd. 1, 2, q. 56, a. 3.
[3] Ebd. 1, 2, q. 71, a. 2 ad 4.

haupt seine Güte in der Wahrheit und zwar speziell in der Wahrheit der künstlerischen Konzeption und der Richtigkeit der Überführung dieser in den Stoff, in der Richtigkeit der Technik. Infolgedessen besteht auch die Güte des Kunstwerkes als solche in der allseitig richtigen Konzeption des betreffenden Motivs, insofern es in entsprechender Ausführung lichtvoll zum Ausdruck gelangt. Die Güte des Kunstwerkes ist also die Kunstwahrheit oder Kunstschönheit als solche.

Zudem hat die Kunst, wie gesehen, wesentlich bildlichen Charakter. Die Trefflichkeit und Güte eines Bildes liegt formal in der Übereinstimmung des Gemalten mit dem Wirklichen, d. h. in der Wahrheit, also ist auch die Kunstgüte identisch mit der Kunstwahrheit und Kunstschönheit. Deshalb besteht auch die Kunsthäßlichkeit formal in dieser oder jener auffälligen Disharmonie mit den Prinzipien des praktischen Verstandes, also generell in der Kunstfalschheit. Eben aus diesem Grunde, weil die Kunstgüte formal bedingt ist durch das künstlerische Verstehen und Können und nicht durch die gute Absicht des Künstlers, ist es einleuchtend, daß es, wie der hl. Thomas[1] oft hervorhebt, für den Künstler besser, er fehle absichtlich, als daß er unwissend Fehler begehe.

Dessenungeachtet kann und muß auch die Kunstgüte auf die Strebekraft bezogen werden. Auch in der Herstellung des Kunstwerkes bleibt der Wille die befehlende Kraft, aber nicht der Wille als blinde Potenz, sondern insofern er geleitet und geführt wird vom Kunstverständnis und Können. Bei der Kunst als wirklicher Tüchtigkeit des praktischen Verstandes wird diese Direktive des Erkennens und Könnens als eine richtige vorausgesetzt und ebenso die Tendenz des Willens als eine dieser konforme. Wir können deshalb von diesem Standpunkt aus auch sagen, ein Kunstwerk ist vollendet, wenn es konform der Tendenz des richtig belehrten und geführten Willens ist. Deshalb sagt auch der hl. Thomas[2] richtig, die Güte des praktischen Verstandes oder des Kunstwerkes bestehe nicht, wie jene des spekulativen, in der Wahrheit einfachhin, sondern in der Wahrheit, die übereinstimmt mit dem richtigen, d. h. von der wahren Kunst geleiteten Willen. Sachlich bedeutet das dasselbe wie das früher gewonnene Resultat: die Kunstgüte besteht in der lichtvollen Kunstwahrheit, d. h. Kunstschönheit.

---

[1] S. theol. 1, 2, q. 57, a. 4.

[2] In 6 Nic. l. 2 f; S. theol. 1, 2, q. 64, a. 3; 1, q. 79, a. 11 ad 1.

Konsequent besteht auch, von dem Standpunkt der eigentlichen Strebekraft aus betrachtet, das Kunstschlechte in einer Disharmonie mit den Intentionen eines kunstrichtig geleiteten Willens. Der Fehler des Künstlers als Künstler besteht deshalb auch nach dem hl. Thomas[1] darin, daß er von dem beabsichtigten inneren Sachzweck der Kunst abirrt, und das ist die eigentliche Kunstsünde. Es wäre dies z. B. der Fall, wenn einer ein gutes Kunstwerk machen wollte und doch ein schlechtes machte, oder, falls er ein schlechtes intendierte, doch ein gutes schüfe.

Der berühmte Thomas de Vio[2] erklärt diese Auffassung des hl. Thomas von der Kunstgüte und Kunstschlechtigkeit folgendermaßen. Wenn eine Statue einen Menschen darstellte und der Künstler hätte eigentlich ein Monstrum beabsichtigt oder er könnte nur unproportionierte Glieder schaffen, dann wäre die Leitung des praktischen Verstandes eine irrige und nicht Sache der Kunst; denn die Kunst als Tüchtigkeit des praktischen Verstandes bringt nur das Richtige hervor. Wenn aber ein Künstler beabsichtigte, ein Ungeheuer zu schaffen oder irgend ein derartiges Unverhältnis, dann wäre die Leitung des praktischen Verstandes eine richtige, das Werk ein wahres, weil es Konformität aufweist mit dem intendierten Zweck. Die Kunstschlechtigkeit besteht deshalb in der Kunstfalschheit als solcher, wie das ästhetisch Gute, allgemein genommen, in der Wahrheit und das ästhetisch Schlechte in der Falschheit der Dinge beruht.

Damit ist auch prinzipiell die Frage nach dem Spezifikum, der Eigenart des Kunstgenusses zum Unterschied des ästhetischen Genusses im allgemeinen bestimmt. Wenn die Kunstgüte in nichts anderem als in der Kunstwahrheit und -schönheit als solcher besteht, und diese durch die allseitig richtige Auffassung des gewählten Motivs bedingt ist, insofern sie ebenso allseitig klar durch das Kunstwerk zur Darstellung kommt, so beruht der Kunstgenuß spezifisch auf der Erkenntnis dieser Übereinstimmung.

Aristoteles[3] zieht dieselbe konsequent aus seinem Kunstbegriff: „Da nun das Lernen einerseits und das Sichverwundern anderseits lustgewährend sind, so müssen auch solche Dinge notwendig lustgewährend sein, wie z. B. alles, was die Fähigkeit des nachahmenden Darstellers übt, gleichwie die Malerkunst, die Bild-

---

[1] Ebd. 1, 2, q. 21, a. 2. [2] In S. theol. 1, 2, q. 57, a. 5; Op. II 169.
[3] Rhet. 1, 11, 1371, b. 4.

hauerei und die Poesie, und ebenso alles, was das vollendete Produkt einer solchen nachahmenden Darstellung ist, selbst wenn der dargestellte Gegenstand, an und für sich genommen, nicht angenehm wäre. Denn nicht dieser ist es, woran sich der Beobachter freut, sondern es ist ein Schluß, der uns erkennen läßt: dies ist das, so daß also eine Art von Lernen stattfindet." „Dieselben Gegenstände nämlich, welche wir in ihrer natürlichen Realität mit Unlust sehen, betrachten wir gerade in ihren vollendetsten Abbildungen mit Vergnügen, wie z. B. die Gestaltungen der allverächtlichsten Tiere, ja von Leichnamen."[1] Derselben Ansicht ist Plutarch[2]: „Menschen, die in schwerer Krankheit oder im Sterben liegen, sehen wir mit Schmerz, aber den gemalten Philoktet und die Iokaste des Plastikers — schauen wir mit Genuß und Bewunderung." „Beim Anblick eines gemalten Tiergesichts oder eines Affen empfinden wir Gefallen und Bewunderung nicht wegen der Schönheit, sondern wegen der Ähnlichkeit."

Die Ähnlichkeit wird aber um so mehr empfunden und genossen, je mehr das Original durchschaut wird. Deshalb gibt die Ästhetik den Künstlern den Rat, Stoffe zu wählen, welche bereits bekannt seien; dadurch werde der Vergleich und damit das eigentliche kunstästhetische Verhalten erleichtert. „Stets hat die Kunst nach Gegenständen gesucht, die im Volksbewußtsein leben und daher in diesem einen lebhaften Anklang finden können. Durch Behandlung solcher „Allgemeinvorstellungen" erzielt der Künstler den Vorteil, daß seine Absicht und künstlerische Auffassung auf den ersten Blick erkannt wird, da eben das intellektuelle Moment durch sein Bekanntsein kein Interesse mehr weckt, so daß sich die ganze Aufmerksamkeit auf das künstlerische Interesse konzentrieren kann."[3]

Derselben Ansicht ist Kant[4]. Wenn der Gegenstand für ein Produkt der Kunst gegeben sei und letzteres als solches für schön erklärt werden soll, so glaubt er, müsse in Beurteilung der Kunstschönheit die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden, d. h. also, ein Vergleich zwischen dem Kunstmotiv an und für sich und der Auffassung und Darstellung von seiten des Künstlers angestellt werden. Wenn man diesen Vergleich auch nicht immer direkt zieht, latent ist er doch vorhanden, und das Urteil wird meist

[1] Aristot., Poet. 4, 1448, b. 10.
[2] De audiendis poetis c. 3. Vgl. Stahr, Aristoteles' Poetik 77.
[3] Popp 175 ff. [4] S. 181.

aus dem gefühlsmäßigen Eindruck, den das Werk auf uns ausübt, gefällt, also aus der Auslösung der Gefühle, wie wir sie aus der Wahrnehmung des Objektes erwartet oder sachgemäß erwarten konnten. Es wird dies der einzige Weg sein, um ein sachgemäßes Urteil über ein Kunstwerk fällen zu können. Das künstlerische Gebilde muß sich erst im Gemüt des Beschauers gewissermaßen auf- und auslösen, in allen seinen Momenten gefühlsmäßig gekostet sein, und dann ist erst ein Urteil über dessen Richtigkeit möglich. Der spezifische Kunstgenuß schließt deshalb die Gefühle, wie sie aus dem künstlerischen Motiv, dessen Auffassung und Darstellung von seiten des Künstlers fließen, mit nichten aus, setzt sie vielmehr voraus und resultiert aus ihnen gleichsam als Schlußakkord in der Symphonie von Stimmungen, wie sie mit der Betrachtung von einem wahren Kunstwerk wachgerufen werden.

Sprachen wir bis anhin über die Strebewerte bzw. Güte des Kunstästhetischen, so fassen wir im folgenden noch das Kunstästhetische der Strebewerte ins Auge, d. h. die Frage: Ist jeder Strebewert, ob ein negativer oder positiver, schon als solcher auch ein entsprechender Wert auf dem kunstästhetischen Gebiet im Interesse seiner kunstästhetischen Behandlung?

Wie beim Umsatz der Strebewerte in das Ästhetische im allgemeinen können wir bei der in Frage stehenden Umwandlung von Gut und Bös ins Kunstästhetische, von einer Tatsache und einer Möglichkeit dieser Konversion sprechen. Was die erstere betrifft, so bietet sie sich nur in einem Falle dar, nämlich dann, wenn der Strebewert, um den es sich handelt, gerade auf dem kunstästhetischen Moment des betreffenden Gegenstandes gründet. In diesem Fall haben wir sachliche Identität der Strebewerte mit den kunstästhetischen; aber auch nur in diesem: in allen übrigen kann nur von einer Möglichkeit dieses Umsatzes der Strebewerte in die kunstästhetischen die Rede sein. Doch diese Möglichkeit ist, wenn auch nicht objektiv, so doch subjektiv, d. h. vom Standpunkt des ästhetischen Verhaltens aus, eine bedingte. Es kommt deshalb eine doppelte Indifferenz des künstlerischen Motivs in Frage, eine objektive oder absolute, eine subjektive oder relative.

Fassen wir bloß das Wesen der Kunst als solches, in sich und objektiv betrachtet, ins Auge, so ergibt sich uns eine absolute Indifferenz des Motivs für die Kunst, d. h. an und für sich, objektiv betrachtet, können alle Strebewerte, positive und privative, kunstästhetische Werte gewinnen, ins Kunstästhetische umgesetzt

werden. Diese These geht unmittelbar aus unserer Auffassung von der Kunst hervor. Das formale Sein des Kunstästhetischen als solchen besteht ja einzig und allein in der Richtigkeit der Auffassung des betreffenden Motivs und der glücklichen technischen Wiedergabe dieser letzteren im Stoff. Die Strebequalität des betreffenden Motivs kommt deshalb in formaler Bestimmung bei diesem Umsatz gar nicht in Betracht.

Es ist also formal für die Kunst irrelevant, welchen Gegenstand sie zur künstlerischen Behandlung heranziehe, wenn er nur richtig aufgefaßt und wiedergegeben wird. Das formale Gesetz der Kunst, aus ihrem eigensten Wesen herausgenommen, heißt: „Du sollst kein falsches Zeugnis geben!" Soweit die Erfüllung dieses Gebotes möglich ist, darf ein Objekt, vom bloßen Kunststandpunkt aus objektiv betrachtet, zur künstlerischen Behandlung herangezogen werden. Sodann hat, wie gehört, die Kunst wesentlich bildlichen Charakter. Es kann aber Klein und Groß, Gut und Bös Gegenstand bildlicher Darstellung werden.

Wir bewegen uns mit dieser Ansicht vom Umsatz der Strebewerte ins Kunstästhetische fürs erste, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich, ganz in der Ideenlinie von Aristoteles und der Scholastik. Denn diese Anschauung ergibt sich von selbst aus deren Auffassung von der Kunst. Was übrigens speziell Aristoteles betrifft, so spricht er von vollendeten Produkten in der Malerei, Plastik und Poesie auch für den Fall, daß der Gegenstand an und für sich nicht angenehm wäre. Ebendasselbe tut Plutarch[1].

Auch die Scholastik ist dieser Ansicht. So lehrt der hl. Thomas[2] ausdrücklich, einerseits: die Kunst habe bildlichen Charakter, anderseits: ein Bild werde schön genannt, wenn es vollkommen seinen Gegenstand zum Ausdruck bringe, auch wenn dieser an und für sich ein häßlicher sei. Wenn möglich noch klarer, jedenfalls noch ausführlicher ist hierin der hl. Bonaventura vorgegangen. Der heilige Lehrer stellt sich die Frage, ob in der heiligen Dreifaltigkeit dem Vater oder dem Sohne die Schönheit appropriiert werden soll, und er eignet sie dem Sohne zu. Dem gegenüber macht er sich aus Hilarius den Einwand, die Schönheit des Bildes, welch letzteren Charakter doch der Sohn dem Vater gegenüber besitzt, werde auf das Vorbild bezogen und nicht auf das Bild selbst, folge-

[1] De audiendis poetis c. 3. Vgl. Stahr, Aristoteles' Poetik 77.

[2] S. theol. 1, q. 39, a. 8; 1, q. 15, a. 1; 3, q. 78, a. 2; S. c. Gent. 3, 19.

richtig sei dem Vater und nicht dem Sohne die Schönheit zuzuschreiben[1].

Bonaventura löst den Einwand folgenderweise. Allerdings werde die Schönheit des Bildes auch auf das Vorbild bezogen, doch — und nun setzt er seine Sonde an — anders werde die Ehre auf das Vorbild, die darzustellende Person, bezogen, anders die Schönheit. Was die Ehre betrifft, so wird sie auf das Vorbild, z. B. in einem Gemälde des hl. Nikolaus, auf den Heiligen zurückgeführt, so daß in dem Bilde selbst an und für sich keine Ehre sei. Anders verhält es sich aber mit der Schönheit des Bildes. Diese wird so dem Vorbild zugeeignet, daß dessenungeachtet auch im Kunstwerke noch eine eigene Schönheit ist, nicht bloß im Gegenstand, der dargestellt wird. Und zwar kann sich im Bilde selbst als solchem eine zweifache Schönheit finden. Ein Bild wird nämlich schön genannt, wenn es technisch gut gelungen — bene protracta —; aber ebenso wird es schön genannt, und zwar im ersten künstlerischen Sinne, wenn es den Darzustellenden gut wiedergibt. Und daß diese Schönheit des Bildes, des Kunstwerkes eine andere ist als die des Inhaltes, geht daraus hervor, weil sie voneinander trennbar sind; so wird ein Bild, das den Teufel gut darstellt, schön genannt, wenn es nur gut die Häßlichkeit des Teufels wiedergibt. Doch Bonaventura fügt prägnant hinzu „et tunc foeda est", „aber dann ist es ein häßlich Bild".

Daraus geht hervor, daß nach Bonaventuras Kunstauffassung die Schönheit des Bildes, des Kunstwerkes als solchen, nicht durch die Schönheit des Inhaltes bestimmt ist, sondern durch die technisch richtige, vor allem aber wahrheitsgetreue Wiedergabe des gewählten Stoffes. Damit ist aber die Indifferenz des Kunstgegenstandes bloß in Bezug auf die Kunsttüchtigkeit klar zum Prinzip erhoben. Es handelt sich also auch in der aristotelisch-scholastischen Philosophie in der Kunst formal in erster Linie nicht um das „Was" der Darstellung, sondern um das „Wie".

Was die neuere Ästhetik betrifft, so proklamiert sie immer und immer wieder in der kräftigsten Weise die formale Indifferenz der Strebewerte fürs Kunstästhetische. So sagt Kant: „Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie die Dinge, die in der Natur häßlich oder mißlich sein würden, schön beschreibt. Die Furien, Krankheiten, Verwüstungen des Krieges u. dgl. können

[1] I, n. 2 4, 544.

sehr schön beschrieben, ja sogar im Gemälde vorgestellt werden." Nur eine einzige Ausnahme macht hierin Kant, der wir später begegnen. Schiller[1] ist der Ansicht: „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun." Bekannt ist sein anderes Wort, daß in der Kunst allein das „Gefäß den Gehalt macht".

Nietzsche[2] meint: „Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler Form nennen, als Inhalt, als Sache selbst empfindet." „Bei rein künstlerischer Schaffensart liegt jedoch die Schönheit durchweg in der Darstellungsweise."[3] Drastisch sagt Miller[4]: „Nicht der Esel, der als Modell dient, sondern das Auge, das den Esel künstlerisch erfaßt, schafft die Kunst. Der Anfang der Kunst liegt nicht im Material, sondern im künstlerischen Sinn." Poppe[5] gibt hierin den Gegensatz von einst und jetzt: „Es gab eine Zeit, in welcher die Ästhetik das Wesen der Kunst im Vorstellungsinhalte suchte und von der Malerei verlangte, sie solle objektive Erkenntnis bieten und das menschlich Bedeutende, die religiösen Ideale, die großen interesssanten Ereignisse der Weltgeschichte darstellen. Heute steht man auf dem entgegengesetzten Standpunkt. Der Inhalt des Kunstwerkes gilt als unwesentlich, das Verlangen nach objektiver Erkenntnis als unsinnig und der Kunst zuwiderlaufend."

Trübner denkt: „Ob es inhaltlich interessant oder nicht, davon die Beurteilung eines Bildes abhängig zu machen, wird jederzeit zu falschen Resultaten führen, da es vielen großen Künstlern gelungen ist, interessante wie uninteressante Gegenstände rein künstlerisch darzustellen."[6] „Nur die Kunst, die sich vom Gegenstand unabhängig hält, ist bleibende Kunst. Das hindert nicht, daß sie einen bedeutenden Gegenstand behandelt, nur muß dann auch der Hauptnachdruck auf der rein künstlerischen Darstellungsweise ruhen." Feuerbach stellt das Prinzip auf: „Nie ist das Richtige das, was ihr macht, sondern wie ihr's macht."[7] In gleichem Sinne sagt Dessoir[8]: „In der Tat ist nicht derjenige der Vater eines künstlerischen Motivs, der es zum ersten Male zufällig benutzt hat, sondern derjenige, der etwas daraus zu machen verstand. Der eine gleicht dem Schiffbrüchigen, der an die Küste eines unbekannten Landes verschlagen

---

[1] XII 110. [2] Münzer 19. [3] Ebd. 18.
[4] S. 67. [5] S. 189. [6] Schmidt 143.
[7] Ebd. [8] S. 244.

wurde, der andere dem zielbewußten Seefahrer, der das Land wahrhaft entdeckte."

Man wird demgegenüber nicht sagen wollen, daß damit durch die Kunst das Böse verherrlicht werde. Im Gegenteil. Nirgends wird das Böse mehr als solches in seiner ganzen Ungereimtheit und Verwerflichkeit strahlender und einleuchtender dargestellt als in der wahren Kunst. Das Wesen der Kunst besteht darin, dem wahren Werte der Dinge lichtvollen Ausdruck zu verleihen. Es wäre der Tod der Kunst selbst, wenn durch sie die realen Werte der Dinge, welche ihnen vor dem Auge der Wahrheit eigen, umgewertet werden sollten. Die Kunst ist ihrem innersten Wesen nach eine Dienerin des Wahren und Guten und damit des Schönen! Eine Kunst, die lügt, ist keine Kunst. Wahrheit ist ihr Geblüt und Leben. Von diesem objektiven Standpunkt aus, dem formalen Sein des Kunstästhetischen als solchem, steht also das ganze Universum mit all seinen Strebewerten positiver und negativer Natur, Groß und Klein der künstlerischen Behandlung offen.

In etwa anders gestaltet sich das Verhältnis vom subjektiven Standpunkte aus. Es ergibt sich hier nicht eine absolute, sondern nur eine relative Indifferenz des künstlerischen Motivs, eine beschränkte. Eine erste Beschränkung findet die Freiheit in der Wahl des Stoffes im Künstler selbst, und zwar seiner physischen, d. h. künstlerischen und moralischen Kraft. Stoffe, von denen der Künstler zum voraus weiß, daß er sich in deren Bearbeitung moralisch verfehlen würde, darf er nicht darstellen. Doch hierüber später. In seiner physischen Kraft findet die Freiheit der Stoffwahl eine Grenze, insofern nicht jede Kraft für alles ausreicht. Universalgenies sind auch auf künstlerischem Gebiete wie auf allen andern eine Rarität. Deshalb Horazens Wort an die Dichter: „Wählet euch einen Stoff, für den eure Kräfte gewachsen."

Eine zweite Schranke findet die Wahl des Motivs im beschauenden Subjekt. Wir betrachten selbes nicht vom moralischen Standpunkte aus; auch vom bloß physisch-ästhetischen aus zeigen sich für die Stoffwahl Schranken. So wird z. B. im Interesse einer freudigen Betätigung der Beschauung ein allzu kleines Objekt verpönt. Schon Aristoteles verlangt deshalb von den schönen Gegenständen eine gewisse Größe. Um so mehr wird man diese Forderung an Objekte der Kunst stellen müssen, damit sowohl das künstlerische Schaffen nicht den peinlichen Eindruck des Kleinlichen mache, anderseits auch hier das ästhetische Schauen hinlänglich Stoff und Berechtigung finde.

Volkelt[1] stellt an das künstlerische Motiv einfach die Forderung, daß es ein menschlich Bedeutungsvolles sei. „Der richtige Weg führt zwischen dieser idealistischen Überspannung und jener naturalistischen Gleichgültigkeit gegen alle Unterschiede der Inhaltsbeschaffenheit. . . . Ich glaube, daß durch den Begriff des Menschlich-Bedeutungsvollen für jedweden Gehalt des Ästhetischen das unumgängliche Erfordernis bezeichnet ist." Dieses Menschlich-Bedeutungsvolle erklärt er dahin: „Ich sehe echt Menschliches nicht nur dort, wo menschliche Äußerungen sich den höchsten Idealen oder gar dem Ewigen und Göttlichen zuwenden. Der Mensch braucht nicht unausgesetzt mit seinen Gefühlen und Gedanken auf diese letzten Ziele und Güter gerichtet zu sein. Zum Echtmenschlichen gehört auch sich im Endlichen und Irdischen, im Kleinen und Mäßigen durchgeistend und erhöhend zu bewegen, ohne darum dabei schon abschließende Ziele und höchste Güter ins Auge zu fassen." Deshalb läßt Volkelt auch untermenschliche und übermenschliche Gestalten, Negatives und Positives, moralisch Gutes und Böses aus dem menschlichen Leben und dessen mannigfaltigen Betätigungen in den Kreis der Kunstgegenstände eintreten.

Es ist im Grunde derselbe Gedanke, das menschlich Bedeutungsvolle als Objekt der Kunst betreffend, wenn Muther[2] schreibt: „Es handelt sich nur darum, ein Kunstwerk zu schaffen, und alles ist willkommen, sobald sich in ihm ein künstlerisches Temperament nach Aussprache drängt, nur wird man jederzeit bei gleichem Verdienste der Ausführung ‚die Kreuzabnahme' Böcklins höher stellen als einen Defreggerschen ‚Salontiroler'." Was ist sodann der Ruf Popps nach „Allgemeinvorstellungen in der Kunst", von der wir schon gesprochen, anders als wieder eine neue Schranke für die Stoffwahl im Interesse des künstlerischen Genusses!

Von eben diesem Standpunkt aus werden wir alle jene Objekte aus dem Kreis der künstlerischen Behandlung ausschließen oder sehr zurückdrängen müssen, welche aus diesem oder jenem Grunde ein reines kunstästhetisches Genießen verunmöglichen oder beeinträchtigen. Dazu werden wir, wie später noch dargetan wird, besonders gewisse sexuelle Themata rechnen müssen. Aber auch sonst wird für gewöhnlich das Krüppelhafte, direkt Häßliche dieser oder jener Art aus dem Kreis der Kunstmotive zu entfernen sein. Solche Gegenstände erlauben nicht wohl ein Sichvertiefen in sie zum Zweck

[1] I 460 f. [2] I 170.

kunstästhetischen Genusses. Nur besonders starke Gründe könnten die üble Wirkung paralysieren und auch von diesem sekundären oder subjektiven Standpunkt aus die Zulassung besagter Objekte begründen. Gewöhnlich werden drei Gründe für eine solche ins Feld geführt: Abwechslung, Kontrastwirkung und Charakteristik[1].

So ergibt sich, vom objektiven Standpunkt aus betrachtet, eine völlige Indifferenz der Kunst für das Motiv; aber sowohl vom künstlerischen Schaffen als dem kunstästhetischen Verhalten aus muß sich diese verschiedenen Beschränkungen unterziehen. Objektiv und abstrakt betrachtet ist diese Indifferenz des Motivs eine absolute, subjektiv und praktisch eine relative. Wir können deshalb von diesem letzteren Standpunkt aus, der freilich mit jedem betrachtenden Subjekt sich wieder in etwa ändert, uns nicht absolut der Ansicht Münzers[2] anschließen: „Die Kunst nimmt keine Rücksicht auf die Gegenstände an sich." Abgeschmackt aber im höchsten Grade ist die Behauptung: „Rembrandts schlafendes Schwein ist seines Motivs wegen kein geringeres Kunstwerk als das Hundertguldenblatt."[3]

Eine schöne Illustration zu obiger Regel von der relativen Indifferenz des Kunstgegenstandes bietet der hl. Bonaventura in der oben gezeichneten Stelle. Ein gut gelungenes Bild auch des häßlichsten Gegenstandes, des Teufels, nennt er schön und häßlich zugleich. Schön vom objektiven Kunststandpunkt aus, insofern das Wesen des Teufels recht erfaßt und dargestellt worden ist; häßlich aber wegen des übeln Eindrucks des Motivs, der den kunstästhetischen Genuß verbittert. In diesem Sinne sagt auch Sandrart: „Alle Gegenstände in der Welt, wenn sie schon ihre Vorzüge haben, sind aber gleichwohl nicht gemacht, um sie zu malen. Man soll die angenehmen wählen und sich des Fürchterlichen und widrige Empfindungen Erregenden so viel als möglich enthalten, weil die Malerei uns mehr durch Annehmlichkeit reizen, als durch Vorstellung widriger oder schrecklicher Gegenstände zum Beifall nötigen soll. Nur die schöne Natur ist des Malers Vorbild."[4]

Hören wir hierüber noch Schnorr: „Ich weiß wohl, daß es am Ende doch entscheidend ist, wie man eine Sache macht, nicht was man macht. Und sollte es die Geschicklichkeit sein, einen Schafpelz vortrefflich darzustellen, ich ehre sie. Nur das verdenke man mir

---

[1] Gietmann, Allgemeine Ästhetik 187 f. Stöckl, Lehrbuch der Ästhetik 54 157 ff.

[2] S. 31. [3] Ebd. [4] Ebd. 45.

nicht, wenn ich in meinem Gebiet meinen Standpunkt behaupte und den Schafpelz nicht anerkenne als das goldene Vließ der Kunst, als jenes höchste Ziel und Kleinod, nach welchem die Argonauten der Kunst, die erwählten Helden ihr Leben lang steuern sollten; als jenes Kleinod, durch dessen Erreichung und Besitz die erhabenste Aufgabe der Kunst gelöst wird.“ [1] Hieraus erhellt auch das Ideale der Worte Ruskins[2]: „Das Höchste, was die Kunst vermag, ist die wahrhaftige Darstellung eines edeln Menschen. Mehr hat sie nie getan und sollte nie weniger tun.“

IV. Kunstschönheit und Sittlichkeit.

Im Prinzip sind die hier einschlägigen Fragen mit dem gelöst, was über das Thema „Die Strebewerte im allgemeinen und das Kunstästhetische“ dargelegt worden. Die ethischen Werte sind ja nur eine besondere Art der Strebewerte im allgemeinen, und deshalb wird das dort festgestellte Verhältnis der Strebewerte zu dem Kunstästhetischen und umgekehrt auch hier seine Geltung haben. Deshalb hier nur einige Spezialfragen.

Ist das Kunstästhetische als solches etwas Ethisches? Mit nichten. Etwas Unpersönliches, wie das Kunstwerk es auch ist, kann an und für sich weder etwas sittlich Gutes noch Böses sein, steht überhaupt außer dem Kreis des Ethischen, in welchem es sich nur um persönliche, zurechnungsfähige Wesen handelt. Sodann haben wir schon früher den formalen Unterschied zwischen Kunst und Tugend kurz besprochen und werden noch Gelegenheit haben, weiter auf denselben hinzuweisen. Aus diesem ist ersichtlich, daß auch das Kunstästhetische, als der äußere Sachzweck des künstlerischen Schaffens, formal einen ethisch indifferenten Wert repräsentiert. Dasselbe besteht ja formal in nichts anderem als in der lichtvollen Übereinstimmung von Darstellung und ideeller Objektivität. Diese Wahrheit als solche ist aber in jedem Falle etwas ethisch Neutrales.

Steht die Ethik dem Kunstästhetischen als solchem neutral gegenüber? Auch diese Frage müssen wir verneinen. Abgesehen von seiner teleologisch-ethischen Bedeutung hat die Ethik zum mindesten Recht und Pflicht, an alle jene Kunstschöpfungen kritisierend heranzutreten, welche ethische Motive behandeln. Aller-

[1] Schmidt 149. [2] S. 34.

dings hat sie selbe formal nicht auf ihren Kunstwert als solchen zu prüfen, das ist und bleibt formal Sache der Kunst; aber sie hat das Recht, in die Prüfung der Frage einzutreten, ob die ethischen Werte, wie sie vor ihrem Forum geeicht sind, auch in dem Kunstwerke gewertet seien. Diese Frage ist an und für sich einzig und allein formal ihre Aufgabe. Auch wenn der Künstler hierüber urteilt, so tut er es formal als Ethiker. Erst wenn letzterer sein Urteil abgegeben hat über die Wahrung der ethischen Werte im Kunstwerk, erst dann kann auch der Ästhetiker seiner Aufgabe gerecht werden. Sind selbe gewahrt, so wird er im wesentlichen das Kunstwerk, wie bei Wahrung der objektiven Werte durch die Kunst überhaupt, als gelungen betrachten dürfen.

Der berühmte Tierkunstmaler Koller freute sich besonders, wenn er den Beifall von Bauern für seine Bilder gefunden. Die hätten, meinte er, hierin ein Urteil. Die kunstgerechte Darstellung jeden Gegenstandes, ebenso dessen Kritik verlangt eben volle Kenntnis des betreffenden künstlerischen Motivs. Handelt es sich deshalb um ethische Gegenstände, so muß ihr ethischer Wert voll erkannt und das Kunstwerk auf dessen Bewahrung geprüft werden. Es ist aber dies vor allem Sache der betreffenden Spezialwissenschaft und ihrer Vertreter: der Ethik und Moralisten.

Aber weit entfernt, daß eine solche Regulierung und Beaufsichtigung der Kunst durch die Ethik auch in Bezug auf die Kunstwahrheit sie beeinträchtigt, werden dieselben, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich, von dem Wesen der Kunst und des Kunstwerkes selbst gefordert. Ohne Wahrung der ethischen Werte ist es bei Kunstwerken mit ethischem Motiv ebenso um die wahre Kunst geschehen, wie ohne Wahrung des eigentlichen Charakters einer Landschaft oder eines sonstigen untermenschlichen Gebildes Kunstwerke auf diesen entsprechenden Gebieten unmöglich sind.

Damit ist nicht gesagt, daß die Ethik zum vornherein ein Kunstwerk zurückweisen dürfe, dessen Gegenstand ein sittlich schlechter ist. Die Ethik hat auch in diesem Fall formal nur die Aufgabe, zu untersuchen, inwieweit das ethisch Schlechte als solches als Unerlaubtes und Verwerfenswürdiges dargestellt und nicht in ethisch Gutes umgewertet ist. Also auch hier wieder kein Widerspruch zwischen Ethik und Ästhetik.

„Die Kunst der Kunst!“ Gewiß, die Kunst hat, wie die Wissenschaft in der Logik, ihre eigenen Regeln. Sie ist eine in ihrem formalen Sein klar begrenzte und abgeschlossene Welt. Sie regelt

sich selbst. Aber zu dieser ihrer konstitutiven Entwicklung bedarf sie der realen objektiven Weltwerte, und diese darf sie nicht umwerten, wenn sie nicht von ihrer Bestimmung abkommen und eine Tat begehen will, die einem Selbstmord gleicht. Die Heilighaltung der Wahrheit ist die Seele aller Kunst. Es werden deshalb bei Voraussetzung aller übrigen Bedingungen, die zur Bildung eines wahren Kunstwerkes nötig sind, nur jene Werke im eigentlichen und vollen Sinne Kunstwerke genannt werden können, in denen die ethischen Werte so gewertet sind, wie sie in der objektiven Weltordnung und im letzten Grunde im göttlichen Verstand und Wesen sich vorfinden.

Die Kunst ist ja eine Tüchtigkeit des praktischen Verstandes. Es ist aber Sache aller menschlichen Tüchtigkeiten als solcher, ein vollendetes Werk zu schaffen. Das Gut des Verstandes ist die Wahrheit, deshalb kann es sich nur dann um ein vollendetes Werk der Verstandestüchtigkeiten als solcher handeln, wenn das Werk wahr ist. Eben aus diesem Grunde werden nach Aristoteles und Thomas[1] die Meinung und die Vermutung nicht eigentliche Verstandestüchtigkeiten genannt. Mögen sie auch hie und da das Wahre treffen, sie sind noch des Irrtums fähig, und das ist gegen das Wesen einer Tüchtigkeit. Die Kunst ist aber als solche eine eigentliche Tüchtigkeit, und deshalb sind alle ihre Werke in ihrem formalen Sein vollkommen wahr. Bei Verletzung der ethischen Werte durch des Künstlers Werk haben wir einen Verstoß gegen die Wahrheit, und mögen deshalb noch so viele Vorzüge dieser oder jener Art in ihm sich finden, es ist kein eigenliches Kunstwerk mehr, es fehlt ihm die Seele, die Wahrheit. Es gilt hier die Idee des hl. Thomas[2]. Wenn auch ein tüchtiger Künstler ein schlechtes Werk schafft, so ist das nicht ein Werk der Kunst, sondern vielmehr gegen die Kunst. Wenn einer die Wahrheit weiß und doch das Falsche sagt, so ist seine Aussage nicht gemäß, sondern vielmehr wider die Wissenschaft. Aber wie die Wissenschaft immer nur ein Gutes ist, so ist es auch die Kunst, und nur so wird sie Tüchtigkeit genannt.

Wohl von diesem Gesichtspunkt aus läßt sich am besten ein Fall besprechen, in dem der hl. Thomas[3] einem Werke wesentlichen Kunstwert abspricht. Am bezeichneten Orte spricht der heilige

---

[1] S. theol. 1, 2, q. 57, a. 2 ad 3. [2] Ebd. 1, 2, q. 57, a. 3 ad 1.
[3] Ebd. 2, 2, q. 169, a. 2 ad 4.

Lehrer im Prinzip von einer zweifachen Art von Kunstwerken. Es gibt Kunstwerke, sagt er, von denen man keinen andern als moralisch schlechten Gebrauch machen kann, und solche, die an und für sich einen moralisch guten und schlechten Gebrauch zulassen. Zu dieser zweiten Klasse macht der heilige Lehrer eine zweifache Bemerkung. In der zweiten, um diese, weil hier ohne weiteres Interesse, vorweg zu nehmen, spricht er den Gedanken aus, daß es Kunstwerke geben könne, von denen gewöhnlich ein schlechter, unerlaubter Gebrauch gemacht werde, und diese soll der Staat verbieten; schon Plato habe dies beantragt. Um was es sich uns aber hier formal handelt, ist die erste Bemerkung des heiligen Lehrers zu dieser zweiten Klasse von Kunstwerken. Der Beleuchtung von Kunstwerken, die an und für sich einen guten oder bösen Gebrauch zulassen, fügt er die Bemerkung hinzu: „Und diese allein können Künste genannt werden." Daraus geht hervor, daß Werke der ersten Art, von denen man also nur einen schlechten Gebrauch machen kann, in thomistischer Auffassung keine Kunstwerke sind. Der Grund ist einleuchtend. Denn wenn sie gar keinen guten Gebrauch zulassen, also nicht ohne Sünde gebraucht werden können, so ist es klar, daß das Werk innerlich sittlich krank, unwahr, also kein Kunstwerk mehr ist.

Thomas führt hier ein Beispiel an, nämlich die Herstellung von Götzenbildern, also Werke, in denen endliche Wesen als Götter, als Unendliche dargestellt werden. Darin liegt aber eine Unwahrheit, eine Lüge; ein solches Werk kann also objektiv genommen kein wahres Kunstwerk sein. Gut wird das Lügenhafte, das in einem solchen Bilde liegt, im Buche der Weisheit beleuchtet: „In dem Wunsche, demjenigen, welcher ihn angestellt hatte, sich gefällig zu machen, bot er seine Geschicklichkeit auf, um die Ähnlichkeit zu etwas Vorzüglicherem zu gestalten. Die Menge aber der Menschen, hingerissen durch die Anmut des Werkes, betrachtete nun denjenigen, welcher vor dieser Zeit als Mensch geehrt worden war, als etwas Göttliches. Und so kam in das Menschenleben die Täuschung, insofern entweder dem unwillkürlichen Eindrucke oder Königen nachgebend die Leute den unmitteilbaren Namen Steinen und Hölzern beilegten." [1] Die Götzenbilder beruhen also auf einer Umwertung der wahren Werte, mögen sie deshalb noch so viele ästhetische Vorzüge aufweisen, Kunstwerke im vollendeten, objektiven Sinne des Wortes sind sie nicht. Sie sind es höchstens im subjektiven

[1] Weish 14, 19—21. Vgl. S. Bonav. VI 200, v. 19; 205, v. 4.

Sinne wegen ihrer Übereinstimmung mit der künstlerischen Konzeption; da dieser aber die innere Wahrheit fehlt, so gebricht dem Kunstwerk die Seele.

Anders ist es mit Werken, welche nur eine Kraft der Natur darstellen wollen, und in denen diese personifiziert gedacht wird, wie z. B. die vier Jahreszeiten, Tag und Nacht, Fruchtbarkeit der Erde, Menschengeist und Kraft usw. Die Kunstgeschichte bietet eine Unmasse von solchen Darstellungen. Gewiß können alle diese Werke Wahrheit besitzen und Kunstwerke im vollen Sinne des Wortes sein. Das Bedenkliche, um nicht zu sagen Verwerfliche, ist dabei nur das, daß solchen Darstellungen die Namen von heidnischen Göttern, wie z. B. Ceres, Merkur etc., gegeben werden. Damit wird eben direkt, wenigstens dem Worte nach, die Naturkraft nicht bloß personifiziert, sondern apotheosiert. Und darin liegt eine Unwahrheit und deshalb ein Verstoß gegen die wahre Kunst.

„Ein griechischer Gott in Marmor (z. B. der ‚olympische Zeus' oder die ‚jungfräuliche Athene') war also nach dieser strengsten Regel kein Kunstwerk im vollen Sinne des Wortes, weil seiner Natur nach dem eiteln Götterwahn entsprungen und wiederum geweiht. Nur insofern der Grieche den Irrtum für Wahrheit hielt und insofern wir nur auf die Form und den rein menschlichen Ausdruck achten, konnte und kann ein Werk dieser Art als vollkommenes Kunstwerk gelten."[1] Dieser letztere Gedanke Gietmanns ist um so mehr berechtigt, als man ja auch nach dem hl. Thomas das Kunstwerk in erster Linie aus der Idee des Künstlers und demnach auch aus seiner Weltanschauung erklären muß[2]. Und so mögen von diesem subjektiven, aber auch nur von diesem Standpunkt aus, nicht vom objektiven, solche Gestaltungen als wahre Kunstwerke beurteilt werden.

Aus diesen Darbietungen leuchtet auch ein, von welch großem Umfange das Rechtsgebiet der Ethik auf kunstästhetischem Gebiet ist, letzteres bloß vom formalen Standpunkt aus, um den es sich hier allein handelt, ins Auge gefaßt. Der Mensch tritt eben vernünftigerweise tatsächlich nicht anders denn als ethisch verantwortliches Wesen auf, und so werden wir der Ethik das Recht auf die Kritik zum wenigsten jedem Kunstwerk mit menschlichen Gebilden gegenüber einräumen müssen. Ebenso wie die Moral, das ist das moralische Verhalten dieser oder jener Art, die stete Begleiterin

---

[1] Gietmann, Allgemeine Ästhetik 36.

[2] S. Thom., S. theol. 1, q. 16, a. 1.

der Menschen ist, ebenso ist die Ethik auch auf kunstästhetischem Gebiete, insoweit es sich um die Darstellung moralisch verantwortlicher Wesen handelt, die stete Begleiterin der Kunst und ihrer Werke. Man müßte erst das Motiv „Mensch" aus dem Gebiete der Kunstgegenstände verweisen, wenn man der Ethik, bloß vom formalen Sein des Kunstästhetischen aus betrachtet, das Betreten der Künstlerateliers und Museen verweigern wollte.

Darf das sittlich Böse Gegenstand der künstlerischen Darstellung werden? Wir haben diese Frage von einem doppelten Standpunkte aus zu würdigen, einem objektiven, d. h. bloß in Rücksicht auf das innerste Wesen der Kunst als solcher, und einem subjektiven, d. h. in Bezug auf den Kunstgenuß. Was die erste Erwägung betrifft, so wurde früher dargetan, daß bloß vom Standpunkte des Kunstbegriffes aus alle Strebewerte Motiv der künstlerischen Darstellung werden können. Es ist deshalb nur eine Anwendung dieser Regel, wenn wir dieselbe Thesis von dem gleichen Gesichtspunkt aus auch bezüglich der ethischen Strebewerte aufstellen. Der Grund, auf den sich diese Anschauung stützt, ist derselbe, auf den wir die frühere Thesis aufgebaut; er liegt in dem formalen Wesen der Kunst. Denn besteht dieselbe wesentlich in der Art und Weise, wie etwas aufgefaßt und dargestellt wird, so ist an und für sich von diesem objektiven und abstrakten Standpunkt aus auch die sittliche Gutheit oder Schlechtigkeit des Motivs irrelevant.

Nur eine berechtigte Negation des Vordersatzes und damit unserer ganzen Kunstauffassung könnte den Nachsatz stürzen. Aber wir brauchen nicht dafür zu fürchten; er ist ein Eigentum der aesthetica perennis. Wir machen auch hier wieder auf das Gebot der Ethik bezüglich des eigentlichen Seins der Kunst aufmerksam: „Du sollst kein falsches Zeugnis geben." Es dürfen vor allem hier auf diesem nebst dem religiösen wichtigsten Gebiet die Werte nicht umgewertet werden.

Trefflich bemerkt hierüber Wirth[1]: „Sofern nämlich die Kunst auch das Böse und Häßliche darstellen darf, muß sie, weil sie in dem Elemente der Einheit des Wesens und der Form sich bewegt, dies so tun, daß sie das Böse rücksichtslos in seiner strengen Folgerichtigkeit entwickelt; sie ist darin charakteristisch, indem sie

[1] Über das Verhältnis der Kunst zur Sittlichkeit, in Zeitschr. für Philosophie XXXV 206.

keinen Zug in ihre Charaktere aufnimmt, der nicht in ihrem besondern Typus liegen würde. Aber je mehr die Kunst einen bösen Charakter in seiner ganzen Bestimmtheit darstellt und psychologisch richtig entwickelt, desto mehr wird auch das negative, zuletzt das das eigene Sein zerstörende Wesen des Bösen zum Vorschein kommen und damit die negative moralische Wirkung, die Abschreckung, von selbst eintreten.“ Allerdings ist es hierbei nicht notwendig, daß die Kunst bei jedem bösen Akt ihn sofort wieder durch einen Aushängeschild als solchen charakterisiere. Es muß aus dem Ganzen der Geist der Wahrheit sprechen, und so ist in ihm die einzelne böse Tat hinlänglich verurteilt.

Ebensowenig wie das sittlich Böse als Gutes dargestellt werden darf, ebenso darf das sittlich Gute nicht umgewertet werden. Denn Wahrheit und immer wieder Wahrheit ist das Wesen der Kunst. Sie wird sich nicht untreu in der Darstellung der Teufel und auch nicht der Engel, sondern nur in der Darstellung der Teufel als Licht- und der guten Engel als gefallener Geister; dasselbe Prinzip waltet auf der die beiden Pole und Extreme verbindenden Linie, allüberall muß die Kunst der Wahrheit Zeugnis geben.

Weitere, mehr indirekte Gründe für die Erlaubtheit, auch sittlich schlechte Stoffe künstlerisch darzustellen, bietet Volkelt[1]. So meint er z. B. richtig, falls nur das Gute und nur das ethisch Gute dargestellt werden dürfe, so würde eine ganze große Reihe interessanter, für die künstlerische Darstellung sehr geeigneter Objekte aus dem Bereiche der Kunst in Rücksicht auf Vergangenheit und Zukunft verschwinden. Übrigens haben wir bereits gesehen, daß schon Aristoteles[2] der Ansicht gewesen, auch sittlich schlechte Gegenstände dürfen dargestellt werden.

Hier ein Einwand aus Aristoteles. Der verstandestiefe Ästhetiker verlange auch für die Tragödie im Gegensatz zur Komödie sittlich tüchtige Charaktere. Allerdings, aber dies gilt fürs erste nur für die Hauptperson; sodann geht dies nicht aus seinem Kunstbegriff als solchem hervor, sondern aus seiner Spezialansicht von der Tragödie. Denn weil nach Aristoteles ihr Zweck die Erregung von Furcht und Mitleid ist, so müssen es Charaktere sein, welche einerseits nicht durch Tugend und Gerechtigkeit alles überragen, anderseits doch auch wieder nicht durch Schuld ihrer Schlechtigkeit und Bosheit den Umschlag vom Glück ins Unglück erleiden, sondern

[1] I 468. [2] Poet. 15, 1454 b, 11.

durch irgend einen Fehltritt, und zwar einen aus der Zahl derjenigen, wie z. B. ein Ödipus, ein Thyestes und überhaupt die hervorragenden Männer solcher Geschlechter sie begangen haben[1].

Es ist deshalb nicht die Natur der Kunst, welche nach Aristoteles solche sittliche tüchtige Charaktere an und für sich verlangt, sonst könnte die Komödie nie ein Zweig der Kunst sein, und doch zählt sie Aristoteles[2] ausdrücklich zur Dichtkunst, sondern vielmehr die Eigenart der Tragödie. Sodann sind übrigens selbst diese sittlich tüchtigen Charaktere nach aristotelischer Auffassung keineswegs als Heilige ohne Fehl und Makel zu denken. Sie dürfen schwere Mißgriffe begehen, wie Orestes, Ödipus, Antigone, Kreon, wenn nur, wie Aristoteles[3] meint, die Absicht eine gute ist.

Man beruft sich für die gegenteilige Ansicht auf die ästhetische Forderung von dem Idealisieren des Charakters[4]. Doch wie uns scheint, entschieden mit Unrecht. Gewiß will Aristoteles, daß der Epiker die Charaktere schildere, „wie sie sein müssen". Aber er will dieses idealisieren ganz im Sinne der sophokleischen Muse. „Dahin zielt auch der Ausspruch des Sophokles: ‚Er schildere Menschen, wie sie sein müssen, Euripides dagegen, wie sie in Wirklichkeit sind.'"[5] Aber man kennt auch hierin die Ansicht und Praxis von Sophokles: „Sophokles' Charakteristik seiner Kunstweise geht nicht auf die Darstellung von sog. Idealcharakteren, von Menschen, wie sie sein sollen, aber nicht sind; sondern der große Dichter vindiziert seiner Poesie die nachahmende Darstellung des ‚Allgemeinen und Wesentlichen'."[6] „Nicht sittlich bessere, idealere Menschen hat Sophokles nach diesem seinem Ausspruche schildern wollen und geschildert, sondern ‚künstlerisch wahre', d. h. solche, wie sie nach den Gesetzen der Kunst sein müssen."[7] Es ist ein Idealisieren aus dem Wesen der Kunst heraus, nicht aus dem Wesen der Ethik.

Wenn Aristoteles[8] ferner direkt verlangt, daß der Dichter nach dem Beispiel des Malers verfahre, der, wenn er eine individuelle Gestalt wiedergebe, eben doch idealisiere, so gibt er damit zu, daß solche Charaktere dargestellt werden dürfen, doch müßten es nach seiner Spezialauffassung von der Tragödie als Mittel zur Erweckung

---

[1] Ebd. 13, 1453a, 7. [2] Ebd. 2, 1448a, 16. [3] Ebd. 15, 1454a, 4.
[4] Ebd. 15, 1454b, 11. [5] Ebd. 25, 1460b, 33.
[6] Stahr, Aristoteles' Poetik 186, n. 7. [7] Ebd. 187.
[8] Poet. 15, 1454b, 11.

von Furcht und Mitleid im wesentlichen moralisch tüchtige Charaktere sein. „So muß auch der Dichter, wenn er Zornmütige oder Leichtsinnige oder Leute mit dem Gepräge anderer derartiger Charaktereigentümlichkeiten darstellen will, sie dabei doch als tüchtige Menschen zeichnen, wie Agathon und Homer den Achilles, dies Ideal von Ungestüm." Idealisieren heißt also nach Aristoteles nichts anderes als einen Charakter folgerichtig entwickeln und darstellen.

Wie übrigens Aristoteles das Idealisieren oder Schönermachen des Malers verstand, ist mit seiner Kunstanschauung als gewissermaßen kondensierte Natur und Geschichte selbstverständlich. Es besteht nicht darin, daß aus schlechten Menschen als Kunstmotiven durch die Kunst gute gemacht werden, sondern darin, daß aus dem Individuum ein Typus geschaffen werde. Es klingt ganz aristotelisch und lenbachisch, wenn Lessing schreibt: „Auch das Porträt läßt ein Ideal zu, doch muß die Ähnlichkeit darüber herrschen. Es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt." [1] In diesem Sinne ist der homerische Achilles, wie Aristoteles mit Recht sagt, ein Ideal von einem Ungestüm.

Endlich sagt Aristoteles[2] bezüglich der epischen Dichtungsart, es sei verwerflich vor dem Richterstuhl der Vernunft und der Moral, wenn der Dichter ohne zwingende Notwendigkeit das Undenkbare oder sittliche Schlechtigkeit zur Anwendung bringe. Aber eben damit gibt auch Aristoteles[3] zu, daß in gewissen Fällen das sittlich Schlechte dargestellt werden könne. Unter jener Notwendigkeit versteht er aber, wie aus einer vorhergehenden Parallelstelle evident ist, die innere Notwendigkeit der Dichtung, also ist nicht das sittlich Schlechte an und für sich ausgeschlossen, sondern nur insofern, als nicht der innere Zusammenhang der Dichtung es erheischt.

Aristoteles gibt an beiden zitierten Orten ein Beispiel von dieser ungehörig angebrachten sittlich schlechten Handlung, nämlich aus dem Menelaos des Euripides. Es war nur Tendenz des Euripides und nicht von der inneren Veranlagung der Dichtung erfordert, daß dem Menelaos so schlechte Motive unterschoben werden. Also ein Fehler gegen das Wesen der Kunst. Und in diesen Verhältnissen wird jeder Kunstkenner das sittlich Schlechte aus der Dichtung verbannen, namentlich den von Aristoteles berührten Fall,

[1] VI 382. Vgl. Stahr, Aristoteles' Poetik 132, n. 17.
[2] Ebd. 25, 1461 b, 19. [3] Ebd. 15, 1454 a, 28.

wonach durch die Fälschung, wie er hervorhebt, moralisch übel auf die Zuhörer gewirkt wurde[1].

Vom hl. Thomas haben wir schon gehört, daß auch bei häßlichem, also auch ethisch häßlichem Motiv eigentliche Kunstwerke geschaffen werden können. Und ganz ungeachtet des Motivs, sagt Bonaventura, kann im Kunstwerk eine zweifache Schönheit sein: die der technischen Ausführung und der inneren Wahrheit. Diese doppelte Wahrheit ist aber auch nach Bonaventura die ganze Kunst. Konsequent seiner Kunstauffassung lehrt er deshalb, daß selbst Satan bild- d. h. kunstschön werden könne.

Weil sodann das künstlerische Schaffen auch bei ethisch-schlechten Motiven einen gewissen Impuls vom Objekt erhalten muß und anderseits auch das Kunstschöne, wie nach Aristoteles das Schöne überhaupt, einer gewissen Größe benötigt, so ist es begreiflich, daß der Dichter, wenn er das sittlich Schlechte in seiner Verkommenheit darstellen will, gern zu solchen Manifestationen des Verkehrten greift, welche eine größere Energie offenbaren. Von diesem Standpunkt aus hat es einen Sinn und einen berechtigten, wenn Schiller[2] sagt: „Ein Mensch, der stiehlt, würde demnach für jede poetische Darstellung von ernsthaftem Inhalt ein höchst verwerfliches Objekt sein. Wird aber dieser Mensch zugleich Mörder, so ist er zwar moralisch noch viel verwerflicher; aber ästhetisch wird er dadurch wieder um einen Grad brauchbarer.“ Den außerkunstästhetischen Sinn solcher Anschauungen haben wir früher beleuchtet. Vom Kunststandpunkt aus kann auch das Häßliche schön d. h. richtig dargestellt und deshalb kunstschön wie auch das sittlich Gute kunsthäßlich werden. In diesem Sinne mag das oben zitierte Wort Jörgensens nicht bloß historisch, sondern auch sachlich berechtigt sein: „Dichter sind Näscher an allem, an Gott wie am Teufel.“

Sollte aber, so müssen wir zweitens hier vom subjektiven Standpunkt aus sagen, wegen der unangenehmen, sittlich schlechten Stoffe der eigentliche Kunstgenuß an dem Werke vereitelt werden, so müssen wir auch solche Stoffe im Interesse der Kunst selbst aus ihrem Motivkreis ausschließen. Deshalb mag manches, was auf Grund des ersten Prinzips zur künstlerischen Behandlung herangezogen werden könnte, von diesem zweiten subjektiven und praktischen Standpunkt aus als verwerflich erscheinen. Wir erinnern da wieder

---

[1] Ebd. 129, n. 9. [2] XII 375.

an Bonaventuras Wort von der Darstellung Satans: ein schönes und doch häßliches Bild! Weiteren Einschränkungen des ersten Prinzips aus äußeren Gründen werden wir später begegnen.

V. Ästhetischer Genuß und Sittlichkeit.

1. Moralgesetz und ästhetischer Genuß.

Das Wort „ästhetischer Genuß" kann in einem engeren und weiteren Sinne genommen werden. Im ersteren Falle versteht man darunter die Ruhe und Freude, die sich auf die Wahrnehmung eines der Kraft entsprechenden Objektes einstellt. Im zweiten Falle umfaßt der ästhetische Genuß sowohl das ästhetische Schauen als Genießen, beide im engeren Sinne genommen, ist also identisch mit dem weniger populären Wort: ästhetisches Verhalten. Und in diesem letzteren Sinne fassen wir es in der Überschrift dieses Abschnittes mit seinen drei Teilen.

Es ist nicht richtig, wenn manch einer meint, mit dem Betreten eines Kunstmuseums höre seine moralische Verantwortlichkeit für alle Eindrücke und Folgen auf, welche aus der Betrachtung der Kunstwerke sich geltend machen können. Auch im ästhetischen Beschauen und Genießen ist der Mensch von dem Sittengesetz abhängig. Das leuchtet unmittelbar aus der früher festgestellten Allgemeinheit des Sittengesetzes ein. Fügen wir dem noch einige Spezialgründe bei; sie sind gegeben mit dem Verhältnis der ästhetischen Funktionen zum Sittengesetz.

Das ästhetische Verhalten besagt in erster Linie ästhetisches Schauen und Einfühlen. Aber mag man letzteres als eigentlichen Akt des Gemütes auffassen oder, wie wir es getan, mehr als intimes Empfinden einer unmittelbaren Wahrnehmung, die entsprechenden Kräfte sind der Herrschaft des Willens unterworfen wie jede andere in der freien Gewalt des Menschen stehende Beschäftigung. Der Wille aber ist in allem, in sich und den ihm untergeordneten Kräften, von Gott ontologisch abhängig, deshalb auch in allem an dessen heiligen Willen, die ethischen Normen gewiesen. Diese Abhängigkeit ist um so größer, je wertvoller die Kraft ist, um die es sich handelt. Konsequent ist der Mensch in der Betätigung seiner formal ästhetischen und als in ontologischer Ordnung so hoch gestellten Kräfte in besonderer Weise an die ethischen Normen gebunden.

Dasselbe ist aus den eben gekennzeichneten Gründen auch klar für den eigentlichen ästhetischen Genuß. Doch zum selben Resultat führen u. a. auch folgende Erwägungen. Der Genuß ist die Ruhe des Strebevermögens im erkannten Besitz des ersehnten Gutes. Nun ist es aber naturnotwendig Sache der Ethik, zu bestimmen, in welchem Gute wir ruhen, bezüglich wessen wir uns dem Genuß hingeben dürfen. Ist es doch ihr eigenstes Recht und auch ihre schwerste Pflicht, uns das letzte Gut zu zeigen, nach dem wir streben müssen; konsequent hat sie auch die Güter zu bezeichnen, denen wir uns als Mittel zum Zweck hingeben dürfen. Richtig bemerkt deshalb H. Baumgart[1]: „Eine durchgreifende Unterscheidung der falschen und der richtigen Freude ist naturgemäß Sache der Ethik, da es sich in dieser ganzen Wissenschaft um die Frage handelt, wie der Mensch sich zu den Lust- und Schmerzgefühlen zu verhalten habe."

Der hl. Thomas spricht die Idee aus, es schließe der Genuß eine Tätigkeit in sich, d. h. einen Akt des befriedigten Strebens. Wir haben aber schon früher von demselben heiligen Lehrer gehört, daß es beim Menschen im einzelnen Fall keine indifferenten Akte geben könne. Notwendig ist also auch der Kunstgenuß an das Ethische gewiesen. Ferner sagt Aristoteles[2]: „Die Lust gibt der Tüchtigkeit die beschließende Vollendung, also auch dem Leben selbst." Wenn aber das Leben dem Sittengesetz unterworfen ist, so wenigstens a pari seine Vollendung und das Vollendung gebende Element. Konsequent schließt daher der Stagirit[3]: „Da nun die Tätigkeiten durch moralische Güte und Schlechtigkeit voneinander unterschieden sind und so die eine wünschenswert, die andere verwerflich ist ..., so findet dasselbe Verhältnis auch bei den Vergnügungen statt, weil eben zu jeder einzelnen Tätigkeit auch ein ihr eigentümliches Vergnügen gehört, d. h. also: Die Lust, welche der tugendhaften Tätigkeit eigentümlich zugehört, ist selbst eine gute und löbliche, jene dagegen, welche zu einer schlechten eignet, ist eine lasterhafte und schlechte."

Ferner sagt die Vernunft, daß der Genuß der Tätigkeit wegen ist und nicht umgekehrt. Zweck des Genusses ist es, uns die betreffende Tätigkeit immer mehr liebgewinnen zu lassen, sie intensiver und ausdauernder zu gestalten[4]. Der Genuß hat also seinen letzten Grund in der Tätigkeit; ist die Ethik direktiv für letztere, was

---

[1] S. 64. [2] Ethic. Nik. 10, 4, 1175 a, 15.
[3] Ebd. 10, 5, 1175 b, 24. [4] Ebd. 10, 5, 1175 a, 20.

nicht in Abrede gestellt werden kann, so ist sie es notwendig auch für den Genuß.

Nach alledem wäre es töricht, an eine gewisse Freiheit im Genuß und im Vergnügen appellieren zu wollen. Ein freies Vergnügen gibt es nur in dem Sinne, als die Ethik ein Vergnügen als erlaubt bezeichnet, aber nicht in dem Sinne, als ob es ein von der Ethik absolut unabhängiges und von ihr nicht zu regelndes Vergnügen gäbe. Ebensowenig der Mensch im Besitz und der Entfaltung seiner Kräfte als Genießender ontologisch unabhängig von Gott ist, ebensowenig ist er es in ethischer Beziehung.

Nach der Festlegung dieser Abhängigkeit des ästhetischen Verhaltens vom Sittengesetz können wir näher an die Bestimmung seiner ethischen Werte herantreten. Was fürs erste das ästhetische Schauen im engeren Sinne des Wortes betrifft, so ist es ein ethisch indifferenter Akt. Ist es doch u. a. nicht eine Tätigkeit der formal ethischen Kraft, des Willens, sondern der Erkenntnis, besitzt also aus sich wohl eine physische, aber nicht eine moralische Güte. Diese letztere fließt ihm erst aus den Umständen der Handlung oder dem Zwecke zu.

Prüfen wir das zweite Moment des ästhetischen Verhaltens auf diese ethischen Werte, das ästhetische Einfühlen. Mit der Ästhetik unterscheidet hier die Ethik zwischen der sog. einfachen und der betonten Einfühlung. Die erstere besteht darin, daß in und durch die ästhetische Beschauung nur die sog. gegenständlichen Gefühle sich im Beschauer geltend machen, ohne daß diese zu eigenen, moralisch verantwortlichen Gefühlen des Beschauers werden. Es vollzieht sich in ihnen gewissermaßen ein Aufgehen und Auflösen des Gegenstandes in das Gefühl des Beschauers ohne Billigung dieser Werte von seiner Seite. Bei der sog. betonten Einfühlung hingegen wird dieses im Gemüt lebendig gewordene Objekt als solches in seinen Gefühlsmomenten gebilligt, und so macht der Beschauer frei diese Gefühle zu seinen persönlichen[1].

Welches ist nun das Verhältnis der Ethik dieser doppelten Gefühlserregung gegenüber? Handelt es sich fürs erste um ethisch neutrale Gefühle und Stimmungen, so ist die Ethik weder gegen die einfache noch die subjektive betonte Einfühlung. Stehen sodann ethisch gute Objekte mit der in ihnen schlummernden Kraft, eben-

[1] Volkelt I 219.

solche ethisch gute Gefühle auszulösen, in Frage, so kann die Ethik die einfache wie die betonte Einfühlung in ein solches Objekt nur billigen. Wie für das Ästhetische ist eine solche Einfühlung auch für sie von realem Nutzen. Denn bei der engen Verbindung des Gefühls- und des ethischen Lebens im Menschen hat die Ethik in den positiven Gefühlen für das Wahre und Gute eine mächtige Stütze für das formal ethische selbst gefunden.

Anders verhält es sich bei der Einfühlung in Werke mit Motiven, die, in sich betrachtet, ethisch verwerflich sind. Es versteht sich von selbst, daß eine sog. betonte Einfühlung in solche Motive ethisch unerlaubt ist. Wäre doch ein derartiges Auskosten des Objektes eine eigentliche Billigung des ethisch verwerflichen Inhaltes desselben, eine bewußte Freude am Bösen und deshalb ein in sich sündhafter Akt.

Fassen wir sodann die einfache, subjektiv unbetonte Einfühlung solchen Objektiven gegenüber ins Auge, so betrachtet sie die Ethik begreiflicherweise noch nicht direkt und formal als Sünde; es wird ja noch nicht das Böse zum Objekt seiner persönlichsten, eigensten Gefühle gemacht. Aber es ist auch klar, daß die Ethik eine sehr reservierte und unter Umständen ablehnende Stellung einer solchen Einfühlung gegenüber einnimmt. Ist sie auch in sich noch keine Sünde, so birgt sie doch je nach der Verfänglichkeit des Stoffes eine größere oder geringere Gefahr für das moralische Leben des Beschauers in sich. Die Kraft dieser Versuchung wird noch dadurch erhöht, daß das versuchende Objekt mit all seinen verführerischen Reizen durch die ästhetische Einfühlung gewissermaßen in der Herzmitte des Beschauenden selbst ist und auf alle Nerven eine unheimlich wirkende Gewalt ausströmen läßt.

Die Gefahr der Zustimmung kann nun eine allgemein menschliche oder bloß persönliche sein. Je nachdem wehrt die Ethik allen oder nur dem betreffenden Individuum die ästhetische Beschäftigung mit dem fraglichen Objekt ab. Zum allerwenigsten müßte zum ethisch erlaubten ästhetischen Verhalten einem solch gefährlichen Objekt gegenüber die nähere Gefahr durch Anwendung der verschiedenen moralischen Präservativmittel in eine entferntere umgewandelt worden sein. Die Ethik wird vor solch gefährlichen Gegenständen um so mehr warnen, je verführerischer die Form ist, unter welcher sich das ethisch schlechte Motiv darbietet. Auf Kunstwerke mit sexuellem Gehalt oder solcher Behandlungsweise kommen wir später zu sprechen.

Drittens prüfen wir noch speziell den ästhetischen Genuß auf seine ethischen Werte. Derselbe ist an und für sich eine ethisch indifferente Handlung. Wie früher dargetan, ist die Lust nichts anderes als die Ruhe, die sich in unserem Strebevermögen einstellt auf den erkannten Besitz eines entsprechenden Objektes. Sie ist keineswegs eine Untätigkeit, sondern das lebensvolle Umfassen des betreffenden Gegenstandes. In dem ästhetischen Verhalten haben wir eine allseitig entsprechende Tätigkeit der erkennenden Kräfte; die Kräfte und ihre Tätigkeit sind physisch gut und ethisch indifferent, infolgedessen ist es auch der Genuß, der sich auf diese Betätigung der Kraft hin einstellt.

Aber auch dann, wenn man in der Betätigung des Strebevermögens, dem sog. ästhetischen Einfühlen im engeren Sinne des Wortes, eben formal bezogen auf die Strebekraft, das eigentliche Wesen des ästhetischen Verhaltens erblickt, auch so bleibt der ästhetische Genuß ein ethisch indifferenter Akt. Zudem ist, wie vorher gesehen, das ästhetische Einfühlen an und für sich auch ethisch indifferent, konsequent ist es auch der Genuß, der sich auf die Handlung einstellt. Was also Göpfert[1] von der Lust an physischen Tätigkeiten als solchen im allgemeinen sagt, findet auch in seiner Art auf den ästhetischen Genuß seine Anwendung: „Diese Lust ist physisch gut, sittlich indifferent, kann aber sittlich gut werden als Mittel zum Ziele; sie ist unerlaubt, wenn sie dem letzten Ziele entgegengesetzt (schwere Sünde) oder nicht untergeordnet ist (läßliche Sünde)."

Es gelten deshalb bezüglich des ästhetischen Genusses die allgemeinen ethischen Vorschriften, wie sie die Moral aufstellt bezüglich des Genusses überhaupt. Erstens ist es nicht erlaubt, ausschließlich um der ästhetischen Lust willen, also mit positivem Ausschluß eines höheren Zweckes sich ästhetisch zu beschäftigen. Der Nachdruck liegt hier auf dem zweiten Inzisum: „mit positivem Ausschluß". Das ganze Leben des Menschen muß eben im Dienste seines letzten Zieles stehen, und so darf er bei keiner seiner Handlungen sein letztes Ziel direkt verneinen.

Zweitens ist es erlaubt, um des ästhetischen Genusses wegen zu handeln, ohne daß dabei ausdrücklich direkt der letzte Lebenszweck beabsichtigt wird. Denn fürs erste wird nach dieser Voraussetzung ein höherer Zweck nicht positiv ausgeschlossen, und zweitens

[1] I 262.

ist er eingeschlossenerweise doch beabsichtigt, indem ja auch die Lust, die, wie vorausgesetzt, nicht gegen ein Gebot verstößt, doch sachlich dem letzten Zweck untergeordnet ist. Göpfert[1] sagt hierüber: „Derjenige also, welcher nur an die Lust denkt, handelt nicht bloß um der Lust willen, wenn er die innere Güte des Werkes nicht ausschließt; indem er die Lust will, will er auch das Werk und damit auch den Zweck des Werkes, zu dessen Erreichung die Natur die Lust mit dem Werke verbunden hat. Es fehlt zwar die aktive, positive, ausdrückliche Beziehung auf das Ziel, diese aber ist zur sittlichen Güte des Werkes gar nicht notwendig; es genügt die Beziehbarkeit (referibilitas) auf ein sittliches Ziel und die Erkenntnis, daß das Werk nicht ungeregelt ist, ohne daß man über einen weiteren Zweck oder auch über den inneren Zweck der Handlung nachzudenken braucht."

2. Tugend und ästhetischer Genuß.

Die erste Frage betrifft hier wieder die Identität bzw. Verschiedenheit des ethischen und ästhetischen Verhaltens. Es hat nicht an Ästhetikern gefehlt, welche, wie einerseits das Schöne mit dem ethisch Guten, so auch anderseits das ästhetische Verhalten als formal identisch mit dem moralischen Benehmen auffaßten. So haben wir früher von Berdyczewski[2] gehört, daß nach seiner Anschauung der Geschmack fürs Handeln derselbe ist wie fürs ästhetische Empfinden.

Mußten wir die erstere formale Identität zurückweisen, so nicht weniger diese zweite. Das ästhetische Verhalten ist in seinem wesentlichsten Teil ein Akt der schauenden, wahrnehmenden Kräfte; des Gefühls im eigentlichen Sinne des Wortes, wie gehört, nur insoweit, als das erkennende und wahrnehmende Leben seine Wellenschläge naturnotwendig auch in das Leben des Gemütes und Gefühls hineinwirft. Das ethische Leben hingegen ist in seiner formalen Bestimmung Leben des Willens. Nun aber besagt das Schauen, als ein Akt der Erkenntnis überhaupt, die Aufnahme des Objektes in seinen Erkenntnisschoß; das Streben aber kommt einem Hinbewegen der Kraft zum Gegenstande gleich oder, in seinen negativen Akten, einem Fliehen vor demselben. Infolgedessen sind Erkennen, demnach auch ästhetisches Schauen, das formalste Element im ästhetischen

[1] I 263. Noldin I 79 f.
[2] S. 24. Vgl. Thom. de Vio, In S. theol. 1, 2, q. 57, a. 5; Op. II 169.

Verhalten, und Streben begrifflich ganz und gar voneinander verschieden. Ferner ist, was aus dem eben Gesagten erhellt, das ästhetische Verhalten als solches, namentlich in seinem formalsten Teil, dem ästhetischen Schauen, mehr ein passives, empfangendes Leben als ein tätiges. Das ethische Leben hingegen ist in seiner formalen Bestimmung nicht ein Empfangen, sondern ein Setzen. Jede ethisch gute oder schlechte Handlung setzt als ihr formalstes Moment einen positiven Willensakt voraus, aus dem sie wie die Wirkung aus der Ursache hervorgeht.

Allerdings wird auch das ethische Verhalten geleitet durch den Verstand und stützt sich auf einen Blick in das Reich der sittlichen Ordnung, also in eine Welt geistiger Schönheit. Aber fürs erste muß hier zum sittlichen Handeln nicht das Schöne der sittlichen Ordnung als solches notwendig ins Auge gefaßt werden, und zweitens hat dieser Blick fürs ethische Handeln als solches höchstens vorbereitenden, nicht formalen Charakter; auch ohne denselben kann die Handlung eine sittlich gute sein. Daß das ästhetische Verhalten auch ethischen Charakter gewinnen kann und soll, indem es der Mensch als solcher so oder anders in die Zielreihe seiner ewigen Bestimmung stellt, versteht sich von selbst. Aber auch dann noch bleibt der ästhetische Akt, ob zwar aufs innigste vereint mit dem ethischen, doch formal von ihm verschieden.

Befragen wir hier wieder den Aquinaten; es ist immer sehr beruhigend, seine Ideen im Einklang mit so großen, klaren Denkern zu finden. Der heilige Lehrer stellt sich die Frage, ob die Tugend, also folgerichtig das ethische Leben überhaupt, wesentlich und formal zum beschaulichen Leben gehöre. Zur Beantwortung der Frage läßt er eine klare Unterscheidung eintreten. Es kann, sagt er[1], etwas u. a. auf zweierlei Art zu einer Sache gehören, wesentlich und nur vorbereitend. Nun aber ist der Zweck des beschaulichen Lebens nur die Betrachtung der Wahrheit, der Zweck der Tugenden aber ist ein praktischer. Infolgedessen hat das ethische Leben für das beschauliche wohl vorbereitenden, aber nicht wesentlichen Charakter. Der Schluß auf unsere Frage ist leicht. Was ist das ästhetische Verhalten anders als ein Teil des beschaulichen Lebens, an dessen Ziel wir, wie Thomas sagt, mit der Wahrheit Gottes von selbst seine Schönheit schauen. Deshalb sind auch, wie ersichtlich, nach Thomas das ethische und ästhetische Verhalten formal verschieden.

[1] S. theol. 2, 2, q. 180, a. 2.

Berdyczewski macht sich zu seiner Theorie von der Identität beider Verhalten aus Kuno Fischer den Einwand: „Die Heiligkeit der Ethik wird abgeschwächt, wenn man sie mit der Asthetik auf eine Linie stellt", und glaubt ihn durch folgende Gedanken zu lösen: „Als ob die Kunst nicht heilig genug wäre, als ob nicht hier wie dort der Mensch sich zu einer Höhe erhöbe, wo jeder Egoismus und jedes Selbstinteresse verschwindet, wo der Mensch alle seine Zwecke und Ziele beiseite schiebt, um bloß Zuschauer zu werden, ein Zuschauer, ‚ohne Rücksicht auf Genuß, in voller Freiheit und Unabhängigkeit von dem, was ihm die Natur auch leidend verschaffen könnte, der seiner Person einen absoluten Wert gibt'." [1]

Wir kennen wohl das dreifache Losgebundensein im ästhetischen Verhalten als solchem: die sog. Stoff-, Willen- und Erkenntnis- oder Begrifflosigkeit, aber was für ein gewaltiger Unterschied ist doch zwischen der ethischen und ästhetischen Willenlosigkeit! Während bei der ethischen der eigene Wille sich ganz an das Sittengesetz anschließt und so aufgeht im göttlichen Willen, besteht eben die Willenlosigkeit im ästhetischen Verhalten nur darin, daß man sich für den Augenblick ganz und gar, ausschließlich und allein der beschauenden Tätigkeit hingibt und kein anderes Interesse dem Objekt abgewinnt als dasjenige, welches mit seiner subjektiven Zweckmäßigkeit für die Erkenntniskraft und dem ihm entsprechenden Gefühle geboten ist.

Man kann bei all dieser ästhetischen Willenlosigkeit alle seine ethischen Pflichten vergessen und sie vielleicht gerade im Augenblick des ästhetischen Beschauens vernachlässigen, was noch gerne beim Interesse am Schauen überhaupt bei kleinen und großen Kindern vorkommt. Es ist deshalb ein unendlicher Unterschied zwischen dem ästhetischen und ethischen Verhalten. Es sind formal ganz disparate Tätigkeiten; die eine, die ethische, liegt in der Linie der realen Willensentschlüsse und Betätigungen, die andere in der Linie von an und für sich außersittlichen Tätigkeiten; die eine setzt den Menschen als Menschen in unmittelbaren Bezug zum letzten Ziele, die andere dient direkt und formal nur einer dem Willen untergeordneten Kraft.

Zweitens handelt es sich um eine kurze Charakteristik des gegenseitigen Einflusses des ethischen und ästhetischen Verhaltens. Müssen wir auch eine absolute, formale Identität beider

[1] Kant 50. Vgl. Berdyczewski 25, n. 2.

Verhalten zurückweisen, so schlingt sich das Band zwischen beiden um so enger, als einerseits, wie wir im teleologischen Teile noch sehen werden, das Ästhetische von hoher Bedeutung für das ethische Verhalten ist, anderseits, was wir jetzt ins Auge fassen, das ethische Verhalten von sehr großem Einfluß auf das ästhetische. Wir können zwar in formaler Bestimmung dieses Einflusses nicht einfachhin dem Worte Hasses[1] beistimmen: „Die Erkenntnis des Schönen ist ein moralisches Problem." Denn die formale Kraft fürs Ästhetische ist eben nicht das ethische Vermögen. Deshalb kann auch die Erkenntnis fürs Schöne nicht einfachhin als moralisches Problem aufgefaßt werden. Dessenungeachtet ist der Zusammenhang zwischen dem ethischen Verhalten und dem ästhetischen Schauen ein ganz eigentümlicher.

Im Paradiese versprach die Schlange: „Wenn ihr davon esset, werdet ihr sein wie die Götter, erkennend das Gute und das Böse."[2] Von Christus ist das Wort: „Wer Gottes Willen tun will, wird inne werden, ob diese Lehre von Gott ist."[3] Man weiß auch, wie die alten Philosophen gern zum besseren Verständnis ihrer Theorien eine Art von moralisch praktischen Seminarien gründeten, wo sie die jungen Leute für ihre Weisheit heranzogen. Fürs erste besteht im allgemeinen ein eigentümlicher Einfluß vom Streben und Fühlen aufs Schauen und Urteilen, aufs Erkennen und ästhetische Verhalten. Beides tut die Liebe: sie macht blind und erfinderisch; blind, wenn es sich um Anerkennung von Schattenseiten des geliebten Gegenstandes handelt, erfinderisch bezüglich dessen Vorzüge. Jeder urteilt, wie er gerade gestimmt, sagt schon Aristoleles; und nicht wie einer sieht, liebt er, sondern wie einer liebt, sieht er. Die psychologischen Gründe dieser Tatsache sind wohl folgende.

Erstens wendet der positive Strebeakt, der doch in jedem Streben sei es als Avers oder Revers eingeschlossen, eben vor allem den Vorzügen des betreffenden Gegenstandes das Augenmerk zu und schließt sich ab gegen dessen Schattenseiten. Streben ist Lieben. Sodann ist unsere sinnliche und geistige Sehkraft zu begrenzt, als daß sie Licht und Schatten zugleich volle Aufmerksamkeit zuwenden könnte, ebenso wie sich bei der Begrenztheit der Strebekraft Liebe und Haß, Freude und Trauer einem und demselben Objekt gegenüber nicht rein entwickeln. Doch die Liebe ist des Herzens bestes Kind und nicht der Haß. Die Liebe wird siegen und in ihrem Sieg

[1] „Hochland", 5. Jahrg. II 153. [2] Gn 3, 5. [3] Io 7, 17.

und Triumph dem Gegenstand durch den Verstand den Glorienschein aller Vorzüge umlegen. Das ästhetische Verhalten besagt nun formal Schauen, also wird die Liebe zu einem Gegenstand ihn schön gestalten, und insofern eben im ästhetischen Schauen wieder Liebe geweckt wird ob des Schönen, liegt in der Liebe zum schönen Gegenstande ein beständiger Quell seiner Verklärung. Nach Horaz brachte es Balbinus in seiner verklärenden Liebe zur Hagna so weit, daß ihm selbst ihr Polyp schön erschien. Das ist der Zauberstab der Liebe: das Schöne macht er schöner und das Unschöne oft selbst schön.

Dieser Einfluß der Strebewerte auf das ästhetische Urteil wird sich besonders im kunstästhetischen Urteil geltend machen. Nur zu leicht wird die Freude am künstlerischen Motiv auch das Urteil über den eigentlichen Kunstwert zu Gunsten des letzteren beeinflussen und umgekehrt Haß und Abscheu ersterem gegenüber auch letzterem schaden. So haben wir gehört, wie Bonaventura das gelungene Bild des Satans auch als häßlich zurückweist. Man mag auch noch so sehr vom Künstler und Beschauer verlangen, daß sie die Schranken des Stoffes mit der künstlerischen Form und dem ästhetischen Schauen überwinden, sie werden sich beim Menschen-Ästhetiker immer in dieser oder jener Weise geltend machen[1].

Fassen wir noch kurz den Einfluß der Strebezustände auf den ästhetischen Genuß als solchen ins Auge. Eben dadurch, daß die Liebe das geschaute Objekt in größerer oder geringerer Schönheit erscheinen läßt, erhöht oder vermindert sie auch den ästhetischen Genuß. Zweitens steigt und sinkt der Genuß infolge von Liebe und Haß dem betreffenden Gegenstande gegenüber auch aus dem Grunde, weil mit dem ästhetischen Schauen der geliebte oder gehaßte Gegenstand vor Augen geführt und deshalb je nachdem Freude oder Trauer im Gemüt wachgerufen wird. Allerdings sind dies direkt noch keine ästhetischen Gefühle, aber ihre Existenz im Gefühlsvermögen erhöht oder vermindert doch sehr den eigentlichen ästhetischen Genuß und beeinflußt deshalb das Ganze desselben.

Gegenstand weiterer Untersuchung bildet der Einfluß des ethischen Verhaltens auf das ästhetische. Pythagoras spricht den Gedanken aus, daß die Menschenseele, nach dem Schema der Welt gebildet, Himmel und Erde widerspiegle; es gebe nichts in der weiten

[1] Schiller XII 110.

Schöpfung, was nicht in der menschlichen Seele eine entsprechende, homogene Seite fände. Der Grund ist klar. Im Menschen findet sich im kleinen das ganze Universum, der Himmel mit seiner Geisterwelt und die Erde mit ihren drei Reichen; er ist die Rekapitulation des Universums oder, wie Bonaventura[1] sagt, der Mikrokosmos im Makrokosmos. Das Universum, namentlich soweit es den Sinnen unterworfen ist, und der Mensch sind ontologisch aufeinander gestimmt. In diesem Sinne dürfen wir wohl von prästabilierter Harmonie sprechen.

Nur eines bringt Disharmonie in die Harmonie von Welt und Mensch, läßt sie einander nicht verstehen und sich nicht ineinander einfühlen: die Erhebung des Menschen gegen seinen Schöpfer, die Sünde. In ein sündiges Herz kehrt der Geist Gottes nicht ein, und deshalb mag auch seine Tochter, die Natur, mit ihren Liedern nicht dort weilen. Der hl. Bonaventura vergleicht die Menschenseele mit einem Spiegel, in dem das Universum sich widerspiegelt, aber in der Sünde ist dieser Spiegel der Klarheit und des Glanzes bar. Ist die Seele einer Harfe vergleichbar, die stetsfort mitschwingt mit den Lauten und Liedern der Natur, so sind eben in der Sünde die Saiten zerrüttet oder gar zerrissen; eine sündige Seele hat in Wahrheit keine Lieder mehr, außer wenn sie in sich kehrt, Klagelieder, Buß- und Bittgesänge.

Darum vor allem fand die Natur in Franz von Assisi einen so großen Liebhaber, eine solch gleichgestimmte Seele, weil die Akkorde der Gottesliebe so rein und klar, so hell und laut durch sein Gemüt geklungen. Sodann seufzen auch Natur und deren Schönheit nach Erlösung, und sie werden auch ästhetisch befreit durch denjenigen, der mit seinem Segen den ihnen gewordenen Fluch weghebt, durch Christus vorab und in ihm durch seine tatgetreuen Diener. Deshalb stand Franziskus wie dem Kreuze so auch dem Paradiese so nah. Er hatte für die Schönheit der Natur wie kaum ein zweiter ein klares Auge und ein fühlendes Herz. Trefflich sagt Meyenberg[2]: „Diese religiös lebensbejahende Kraft ließ auch im Leben des hl. Franz jene sinnige Naturliebe aufleuchten, die wir heute noch alle bewundern. Ihm war die ganze Natur Theologie: Wort von Gott, Spur von Gott, Hauch von Gott. Sterne und Blumen, Wolf und Schäflein, Feuer und Krankheit waren seine Brüder und Schwestern. Sein ganzes Leben war eine intime Stunde mit der Natur."

---

[1] V 426. [2] S. 283.

So aufgefaßt akzeptieren wir das Wort Hasses[1]: „Erst wenn wir, ganz selbstlos geworden, ohne unser Ich an die Dinge herantreten, enthüllen sie uns ihre Größe und Herrlichkeit. Dann schließt uns die Liebe den Sinn für eine höhere Welt des Genusses auf, durch Demut werden uns die kleinsten Schönheiten offenbar und Dankbarkeit erhebt das Kleine zu etwas Großem. Schönheit will mit dem Auge des Christen betrachtet sein. Parsifal, der sein niederes Ich geopfert hat, ist sehend geworden. Nun blickt er mit unschuldigen Kinderaugen auf die schöne Natur; sie trägt die alten Kundryzüge nicht mehr; sie hat nicht mehr Macht, ihm zu schaden, er aber hat Macht, sie zu erheben. Und Kundry entsühnend küßt Parsifal sie leise auf die Stirne."

Der hl. Thomas[2] bietet für diese Tatsache einen mehr erkenntnistheoretischen Grund. Wie schon gehört, unterscheidet der heilige Lehrer genau das beschauliche Leben von dem ethischen. Doch, sagt er, hat die Tugend einen großen Einfluß auf die Beschauung und damit, fügen wir hinzu, auf das ästhetische Verhalten. Es gebe nämlich ein zweifaches Hindernis für ein freudig sich entwickelndes Leben der Beschauung, ein inneres, bestehend in der Heftigkeit der Leidenschaft, und ein äußeres, äußere Beschäftigung. Da es nun vor allem Sache der Tugend sei, das Herz zu beruhigen, so sei sie die beste Vorbereitung auf das beschauliche Leben. Es handelt sich nach Thomas bezüglich der Beschauung, was das Innenleben des Menschen betrifft, darum, daß die beschauenden Kräfte in ihrer Tätigkeit nicht gestört werden. Wie ein Teleskop in möglichste Ruhe gestellt werden muß, um das Objekt klar und sicher schauen zu lassen, so das Beschauungsvermögen zum Zwecke einer vollendeten, beschaulichen Tätigkeit. Was es aber stört, sind ungeordnete Regungen des Strebevermögens. Sollen diese schweigen, walte ein geordnetes ethisches Leben!

Was sodann im besondern das ästhetische Verhalten ethischen Objekten gegenüber betrifft, so hat das ethische Leben des Beschauers einen mächtigen Einfluß auf das reine Genießen ihrer wahren ästhetischen Werte. Der Tugendhafte hat an dem ethisch Guten eine besondere Freude; wird ihn diese Liebe zum ethisch Guten auch dessen ästhetische Werte ungestört genießen lassen? Ja, die Freude am ethisch Guten als solchem und die Freude an seinen

---

[1] „Hochland", 5. Jahrg. II 153.
[2] S. theol. 2, 2, q. 181, a. 2; q. 182, a. 3.

ästhetischen Vorzügen fließen zusammen zu einer Flamme, wie die Freude der Verklärten zum guten und schönen Gott zu einer Ekstase sich vereinen. Die eine hält und nährt die andere. Diese Harmonie der Liebe beziehungsweise des Hasses findet auch der ethischen und ästhetischen Verwerflichkeit des Bösen gegenüber statt.

Der Böse hingegen bringt zum moralisch Schönen ein geteiltes Herz. Die moralische Güte des Objektes findet in ihm Abneigung, vielleicht sogar Haß; seine Schönheit aber muß er anerkennen, wenn allerdings die böse Liebe auch diese kleiner erscheinen läßt; aber der Haß verbittert den ästhetischen Genuß an ihr. Eine ähnliche Spaltung findet in ihm dem moralisch Häßlichen gegenüber statt. Weil er böse, liebt er das Böse; aber sein Auge verwirft es und schämt sich, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, der Herzenstat.

Dieser Einfluß des ethischen Lebens auf das ästhetische Verhalten macht sich natürlich auch auf kunstästhetischem Gebiete geltend. Der ethisch Reine versteht und fühlt ein ethisches Motiv in seinem Wahrheits- und seinem Schönheitsgehalt viel besser als der Böse und deshalb wird er es auch als Kunstästhetisches viel besser würdigen können. Ebenso wird niemand wie er, gleiche ästhetische Vermögen und Talente vorausgesetzt, das Böse in seiner Häßlichkeit so klar und tief begreifen und empfinden. Da nun diese kunstästhetische Beurteilung wesentlich bedingt ist durch das richtige Verständnis der Dinge an sich, so hat schon von diesem Standpunkt aus der sittlich Gute für Beurteilung von Kunstwerken mit ethischem Gehalt einen Vorsprung vor dem ethisch Bösen.

„Ob die Schönheit segnet oder flucht, das hängt allein vom Menschen ab. Kunst und Natur spiegeln das Angesicht dessen wider, der sie betrachtet. Selma Lagerlöf rührt einmal an dies Geheimnis. ‚Ihr Kinder später Zeiten', ruft sie aus, ‚habt ihr es nicht gesehen? Wenn Unfriede und Haß auf Erden herrschen, müssen auch die toten Dinge vielfach leiden. Da wird die Welt wild und raubgierig wie ein Wegelagerer, da wird das Feld geizig wie ein Geizhalz!' Durch den Menschen kann auch die Schönheit zum Dämon werden und sie droht dem schwachen, von Leidenschaften gebundenen mit vielen Gefahren." [1]

Tiefsinnig sind hierin die Worte des großen Ethikers und Ästhetikers von Stagira. Er spricht den Gedanken aus, daß ein und

[1] „Hochland", 5. Jahrg. II 153.

dieselben Dinge, welche die einen ergötzen, den andern Unlust erregen, und Dinge, welche dem einen lästig und verhaßt sind, dem andern erfreulich und beliebt sein können. Wo liegt nach Aristoteles die endgültige Entscheidung? In dem Urteil des sittlich Guten. „In allen diesen Empfindungen aber halten wir den körperlich und geistig Gesunden und Tüchtigen für das Kriterium des Wahren und Richtigen. Ist dies richtig, wie ich es denn für richtig halte, und ist in der Tat das Maß eines jeden die Vollkommenheit (Tugend), der vollkommene (tugendhafte) Mensch als solcher, so sind auch Genüsse eben nur diejenigen, welche ihm als solche erscheinen, und lustbringend nur das, woran er Freude hat. Wenn es aber doch vorkommt, daß Dinge, die ihnen widerwärtig sind, einem andern als angenehm und lustbringend erscheinen, so hat man sich darüber durchaus nicht zu verwundern, denn es gibt eben viel Verderbnisse und Verunstaltungen der Menschennatur; wirklich angenehm aber sind solche Dinge nicht, sie sind es eben nur für diese Menschen und überhaupt für Menschen von solcher Verfassung.“ [1]

Dieser Wahrheit nun, daß das subjektive ethische Verhalten einen großen Einfluß auf das ästhetische ausübt, geben auch Kant und Schiller Zeugnis.

„Da aber der Geschmack im Grunde ein Beurteilungsvermögen der Versinnlichung sittlicher Ideen, vermittelst einer gewissen Analogie der Reflexion über beide ist, davon auch und der darauf zu gründenden größeren Empfänglichkeit für das Gefühl (welches das moralische heißt) aus den letzteren diejenige Lust sich ableitet, welche der Geschmack als für die Menschheit überhaupt, nicht bloß für jedes sein Privatgefühl, gültig erklärt: so leuchtet ein, daß die wahre Propädeutik zur Gründung des Geschmacks die Entwicklung sittlicher Ideen und die Kultur des moralischen Gefühles sei, mit welchem in Einstimmung die Sinnlichkeit gebracht, der echte Geschmack allein eine bestimmte unveränderliche Form annehmen kann.“ [2]

Schiller[3] meint, aus einer richtigen Theorie des Vergnügens und der Kunst würde sich wohl ergeben, „daß ein freies Vergnügen, so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, daß die ganze sittliche Natur des Menschen dabei tätig sei. Aus ihr würde sich ferner ergeben, daß die Hervor-

[1] Aristot., Ethic. Nik. 10, 5, 1176a, 15. [2] Kant 236.
[3] XI 511.

bringung dieses Vergnügens ein Zweck sei, der schlechterdings nur durch moralische Mittel erreicht werden könne, daß also die Kunst, um das Vergnügen, als ihren wahren Zweck, vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müsse."

VI. Ästhetisches Schaffen und Sittlichkeit.

1. Freiheit und Pflicht im künstlerischen Schaffen.

Wollen die einen Ästhetiker, wie wir später sehen werden, das künstlerische Schaffen mit dem ethischen Handeln identifizieren, so trennen andere dieselben in der Art, daß an ein moralisches Handeln beim künstlerischen Schaffen, weil eine physische und methaphysische Unmöglichkeit, gar nicht zu denken ist. Sie stellen nämlich die Freiheit des Künstlers im Augenblick des künstlerischen Schaffens in Abrede, und damit ist jeder Verantwortlichkeit der Boden abgegraben. Plato[1], sonst Cato auf ästhetischem Gebiet, sagt: „Wie die korybantischen Tänzer nicht im bewußten Zustande tanzen, so dichten auch die Lyriker ihre schönen Lieder nicht bewußt, sondern sie sind toll." Auch neuere Ästhetiker sind einer ähnlichen Ansicht. Nüßlein[2] meint: „Bei der Produktion des Kunstwerkes folge der Künstler einer inneren Notwendigkeit, die ihn unabhängig von Absicht und Endzweck, instinktartig treibe." Ficker[3] schreibt: „Der Künstler suche in der Produktion seines Werkes nichts anderes, als einen unwiderstehlichen Trieb der Natur zu befriedigen."

Derselben Ansicht ist Berdyczewski[4]. Nach ihm ist in der ästhetischen Welt alles Geschehen einem unbewußten, immer fatalistischen Drange zuzuschreiben. Die Kunst ist ein reines Gottesgnadentum, Offenbarung, welche in uns zum Ausbruch kommt, ob wir wollen oder nicht. Konsequent seinem System von der Identität des ethischen und ästhetischen Verhaltens und Schaffens stellt er auch die Willensfreiheit überhaupt in Abrede. Ja gerade in der Lehre von der Freiheit des Willens sieht er einen Hauptgrund, warum das ethische und ästhetische Leben voneinander getrennt wurden. Wir halten demgegenüber sowohl an der Freiheit des Willens überhaupt als an der Freiheit des künstlerischen Schaffens im besondern fest. Was die erstere betrifft, so müssen wir der

[1] Io c. 5, n. 534 A. [2] Ästhetik 20. [3] Ästhetik 143. [4] S. 56.

Kürze halber wieder auf Spezialwerke verweisen[1]. Übrigens bezeugt einem jeden das Selbstbewußtsein hinlänglich die Freiheit des Willens. Nur eine Konsequenz von der Lehre der Willensfreiheit, im allgemeinen genommen, ist die andere von der Freiheit des künstlerischen Schaffens.

Wir möchten die letzten sein, welche für den Künster im Augenblick des Schaffens nicht eine glückliche Lösung aller schaffenden Kräfte verlangten, einen Andrang der Ideen, eine formenwillige Hand. Vom Künstler in der Stunde fruchtbaren Schaffens gilt so recht Schillers Wort: „Er steht in des größeren Herren Pflicht, er gehorcht der gebietenden Stunde."

Dessenungeachtet ist das ästhetische Schaffen auch ein bewußtes. Alle Ideen und Formen, welche die künstlerische Begeisterung in Feder und Pinsel gelegt, flossen nicht in sie, ohne vom Sonnenschein des Bewußtseins für einen Augenblick freundlich begrüßt worden zu sein. Wenn auch der Künstler im Drange seines ersten Schaffens, um der Stimmungen, Ideen und Formen nicht verlustig zu gehen, sie ohne viel Beanstandung passieren läßt, haben sie sich nichtsdestoweniger seinem Bewußtsein gestellt. Aus dem unbewußten Schoße seiner formenreichen Natur treibt und trägt sie eine gehobene Stimmung wie Perlen aus dunkler Tiefe in den Sonnenschein der künstlerischen Reflexion.

Jetzt beginnt die lange Arbeit so manches sonnenheißen Tages. Schön sagt Lasaulx[2]: „Auch in der Seele des Künstlers wirken Geistesfreiheit und Naturnotwendigkeit zusammen, bewußte und unbewußte Tätigkeit reichen sich freundlich die Hände, wirken und weben vereint ineinander, wie es denn auch eine Tatsache ist, daß bei allen Künstlern ersten Ranges: von Homer und Phidias bis auf Dante und Michelangelo, und von Palestrina bis auf Gluck, unbewußtes und bewußtes Schaffen, Gemütskraft und Verständnis, Reflexionen, angebornes, instinktives Genie und erworbene selbstbewußte Kunst vereint zusammengewirkt haben." Der Künstler müßte denn sein Ideal in dem Dichter schauen, von dem Horaz[3] sagt, man wisse nicht, warum er dichte, sicher sei nur, daß er wüte wie ein Bär, der sich gegen die Gitter seines Zwingers werfe. „Die Biene, die Ameise, der Biber folgen bei der Produktion ihrer Kunstwerke ohne Zweifel einer inneren Notwendigkeit, einem unwiderstehlichen Triebe ihrer Natur; sie arbeiten bewußtlos und

---

[1] Pesch, Inst. psych. I 105. [2] S. 262. [3] Ars poet. v. 472 ff.

instinktartig. Will man uns etwa zumuten, zu glauben, Homer und Phidias oder Dante und Achtermann hätten ihre Werke gleichfalls in dieser Weise in die Welt gesetzt?“[1] „Angeborne Anmut der Bewegung, der ausdrucksvolle Schrei des Schmerzes bezeichnen die Gebärden der Freude und des Entsetzens, sind Wirkungen der Natur in uns; Kunst werden sie aber erst, wenn sie nicht mit vorgezeichneter Notwendigkeit unwillkürlich aus dem Zusammenhang unseres Wissens entspringen, sondern von der Seele zum Ausdruck eines inneren Zustandes mit freier Tätigkeit wiederholt und benützt werden.“[2] Ruskin[3] behauptet, daß „nicht nur die höchsten, sondern auch die dauernsten Taten in der Kunst von Männern geleistet worden, in denen die visionäre Fähigkeit, wenn auch stark vorhanden, doch der Überlegung untergeordnet war und durch eine beständige, nicht fieberhafte, sondern liebevolle Beobachtung der unvisionären Erscheinungen der umgebenden Welt beruhigt wurde“.

Indes sind es die Künstler selbst, welche Zeugnis für die Mühe in Ausführung ihrer Werke und demnach für ihre Verantwortlichkeit ablegen. Finden sie es auch für überflüssig, viel von den stillen Mühen ihrer künstlerischen Tätigkeit zu sprechen, so haben sie es doch bisweilen verraten, und ein Blick in ihre Manuskripte, in ihre Ateliers bekundet hinlänglich, daß auch vor die Werke der Geistesgroßen der Arbeit Schweiß gesetzt ist. Einer, der Theoretiker und Praktiker zugleich auf ästhetischem Gebiete, tadelt zum voraus ein Gedicht, das nicht durch eine lange Zeit und viel Korrektur gereinigt, zehnmal beschnitten, bis auf die Nagelprobe gefeilt und das nicht immer und immer wieder zurückgelegt wird.

Varius erzählt von Virgil, daß er in einem Tage nur sehr wenige Verse gemacht[4]. Quintilian[5] berichtet von Sallust, daß er überaus bedächtig in seiner Arbeit vorgegangen. Derselbe exakte Meister in der Rhetorik sieht den Grund dieses langsamen Vorgehens bei Ausarbeitung von Kunstwerken in der Natur selbst[6]. Das innerste Wesen der Dinge selbst wollte nicht, daß etwas Großes schnell geschaffen werde, und gerade vor die schönsten Werke habe die Natur am meisten Schwierigkeiten gesetzt. Es war, wenn wir nicht irren, unter unsern großen Geistern Stolberg, der den Ausspruch getan: „Genie und immer nur Genie, was ist Genie? Fleiß und Arbeit.“

---

[1] Jungmann, Ästhetik 167. [2] Lotze, Geschichte der Ästhetik 446.
[3] S. 44. [4] Horaz, Ars poet. v. 293 f 410 f.
[5] Inst. orat. 10, 3, n. 7 8. [6] Ebd. 3, 4.

„Genie ist", wie Buffon sagt, „eine lange Geduld." Schiller bekennt: „Selbst der Künstler und Dichter können nur durch ein aufregendes und nicht weniger als reizendes Studium dahin gelangen, daß ihre Werke uns spielend ergötzen."[1]

„Das echte Kunstgenie ist also immer daran zu erkennen, daß es bei dem glühendsten Gefühl für das Ganze Kälte und ausdauernde Geduld für das Einzelne behält, und um der Vollkommenheit keinen Abbruch zu tun, lieber den Genuß der Vollendung aufopfert." „Nur das Ganze wird von der Begeisterung erschaffen, die Teile von der Ruhe erzogen" (Jean Paul). Feuerbach gestand: „Von allen meinen größeren Werken besitzt jedes einzelne einen umgebenden Kreis von Studien, Skizzen und kleineren Bildern, gleichsam als dienenden Hofstaat, welcher die Entstehungsgeschichte des Hauptbildes vergegenwärtigt." „Was ich konnte und was ich zu lernen hatte, wußte ich genau, und demgemäß habe ich zum Erschöpfen eines Gegenstandes unendliche Studien als notwendig erachtet."[2]

Selbst Goethe, der scheinbar mühelos Schaffende, mußte es sich nach seinem eigenen Geständnis recht sauer werden lassen. Wieland[3] richtet an einen jungen Dichter das schöne Geständnis: „Wenn ein poetisches Werk, neben allen andern wesentlichen Eigenschaften eines guten Gedichtes, das ist, was Horaz ‚totum teres atque rotundum' nennt; wenn es bei feinster Politur die Gratie der höchsten Leichtigkeit hat; wenn die Sprache immer rein, der Ausdruck immer gemessen, der Rhythmus immer Musik ist, der Reim sich immer von selbst, und ohne daß man ihn kommen sah, an seinen Ort gestellt hat; wenn alles wie aus einem Guß gegossen oder mit einem Hauch geblasen dasteht, und nirgends eine Spur von Mühe und Arbeit zu sehen ist: so kann man sich sicher darauf verlassen, daß es dem Dichter, wie groß auch sein Talent sein mag, unendliche Mühe gekostet hat."

Bei solcher Arbeit kann aber von einem unbewußten und deshalb unfreien Schaffen keine Rede sein. Aber damit ist auch die psychologische Möglichkeit gegeben, daß der Künstler auch im Augenblick seines Schaffens an das Sittengesetz gewiesen ist. Wir haben jetzt die Tatsache dieser Verantwortlichkeit darzutun oder die Existenz von sittlichen Pflichten im künstlerischen Schaffen.

---

[1] Beyer I 22 227 228; III 264. [2] Kunowski 166. [3] XXXIII 281.

Auf der ersten Berliner Protestversammlung gegen die lex Heinze wurde feierlich als Devise verkündet: „Der Künstler und der Literat ist an kein anderes Gesetz der Moral gebunden als an sein eigenes Empfinden.“ [1] Die Kunst gilt der Modernen vielfach „als souverän, und jeder Künstler von wahrem Beruf ist ebenfalls souverän, sowohl in der Kunst als in der Moral“ [2].

Wir sind gegenteiliger Ansicht und halten auch den Künstler und jedweden Literaten in der Herstellung seiner Werke absolut an das Sittengesetz gewiesen. Einerseits bleibt ja der Künstler auch im glücklichsten Strom ästhetischen Schaffens, wie eben gesehen, ein der moralischen Verantwortung fähiges Wesen, er bewahrt Bewußtsein und innere Freiheit, anderseits ist er im Empfang seiner Künstlergabe, deren Bewahrung und Entfaltung ontologisch ganz und gar von Gott abhängig.

Sertillanges [3] ruft trefflich dem Künstler diese Gedanken an das Sittengesetz und das Gebundensein an dasselbe in Erinnerung: „Du bist ein Mensch, dies genügt, damit es sich dir aufbürde; du verrichtest eine menschliche Handlung, dies genügt, damit es über dich richte. Der Künstler hat ebensowenig wie ein anderer Mensch das Recht, sich davon auszuschließen. Und so liegt es klar auf der Hand, daß die Theorie einer von der Sittlichkeit unabhängigen Kunst nur auf einer Doppelsinnigkeit beruht. An sich betrachtet ist die Kunst in dem Sinne unabhängig, als sie ihren eigenen Gegenstand, das Schöne, hat, der von dem der Sittlichkeit, dem Guten, verschieden ist. Insofern aber die Kunst von dem Menschen ausgeübt wird, muß sie sich dem Sittengesetz des Menschen unterwerfen; sie ist der Sittlichkeit tributpflichtig.“

Die Fülle des Talentes, die Höhe des Genies begründen hierin keine Ausnahme. Im Gegenteil, auch hier gilt: wem viel gegeben, von dem wird viel verlangt. Nun aber zieht sich durch alle Generationen hindurch die Überzeugung von einer besonders hohen Begabung und Bedeutung des wahren Künstlers. Dichter, Künstler galten in ihrer schaffenden Kraft als besondere Lieblinge der Götter. Von dem Erbauer der Stiftshütte sagte Gott zu Moses: „Siehe, ich habe berufen namentlich den Beseleel und ihn erfüllt mit dem Geiste Gottes, mit Weisheit und Einsicht und Geschicklichkeit in jeder

---

[1] Roeren 23.

[2] Moderne realistische Literatur im Lichte der Ethik und Ästhetik III 33.

[3] S. 9.

Kunst, zu erdenken, was immer gefertigt werden kann aus Gold und Silber und Erz, Marmor und Edelsteinen und verschiedenen Arten Holz. . . . Auch habe ich in das Herz eines jeden Kunstfertigen Weisheit gelegt, damit sie ausführen mögen alles, was ich dir befohlen." [1]

Bei den Indiern glaubte man heilige wie profane Dichtkunst unter besonderem göttlichen Einfluß [2]. Den alten Germanen galt der Ursprung der Dichtkunst ebenfalls für göttlich. Selbst das althochdeutsche „scuof" erinnert „an den höchsten Schöpfer aller Dinge und an die schaffende Norn" [3]. Althellas und Rom wahrten es als ein Stück des religiösen Glaubens, daß die Kunst im besondern Verkehr mit dem Himmel stehe. Dem göttlichen Haupt des Vaters der Götter entsteigt Pallas Athene (Minerva); Lichtgöttin ist sie, Vorsteherin des gesamten geistigen Lebens, die Lehrerin und Beschützerin der Künste. Apollos liederreicher Mund sang aus den Liedern eines Linus und Orpheus wieder. Dionysos (Bacchus), der hellsehende und weissagende, rief bei seinen Verehrern gottbegeisterndes Dichten hervor. Hermes (Merkur) erfand die Lyra; Hephaistos (Vulkan) war ein Meister anmutiger und reizender Werke. Und daß sie alle, die Künste, recht gedeihen im Menschengeschlechte, entsendet Vater Zeus (Jupiter) die Charitinnen (Grazien) und Musen, Kunst und Künstler liebend zu umspielen [4].

Auch die Dichter und übrigen Künstler anerkennen gern die besondere Gunst des Himmels ihnen gegenüber. Hesiod erzählt mit Kindeseinfalt, wie ihm die Musen den Dichterlorbeer überreicht und ihm die Sänge eingehaucht. Ähnliche Sagen finden sich bei andern Dichtern. Ihr aller Bekenntnis lautet: „Est Deus in nobis agitante calescimus illo." [5] Auf dieselbe göttliche Inspiration beruft sich Boileau [6]. Auch Goethe gesteht: „Jede Produktivität höchster Art, jede Empfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folgen hat, ist über aller irdischen Macht erhaben; desgleichen

[1] Ex 31, 1—6. [2] Baumgartner 10 32 82 135 147 159 f.

[3] J. Grimm, Deutsche Mythologie I 83 215 340 852 1086. E. Wilken 18 97 121. K. Simrock, Die Edda übersetzt etc. 33 43 330 332 333 380; Handbuch der deutschen Mythologie 259 265 274 f („Odhin des Liedes Vater", „Heervater gibt Gesang den Skalden". Odhin selbst bediente sich der gebundenen Rede; er und seine Opferpriester hießen Dichter). K. Hildebrand, Die Lieder der älteren Edda, Havamal Str. 13 f 44 78 88.

[4] Döring, Hellas' Geographie etc. Seyffert, Lexikon etc. Vgl. in diesen beiden Werken die einschlägigen Artikel.

[5] Ovidius, Fasti 6, v. 3—8. [6] I 188.

hat der Mensch sie als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat.“ [1]

Mag eine abgöttische Welt in der Schätzung der Kunst und Künstler oft zu weit gegangen sein, immer bleibt es wahr, die künstlerische Kraft ist auf natürlich ontologischem Gebiet eines der herrlichsten Geschenke der Gottheit, das einem Sterblichen werden kann. Wir krönen diese Gedanken mit dem Worte des hl. Augustinus[2]: „Es ist die erhabenste Kunst des allmächtigen Gottes, die sich selbst auch durch die Künstler betätigt, auf daß sie schöne und harmoniereiche Werke schaffen.“ Aber deshalb wiederholen wir: Wem viel gegeben, von dem wird viel verlangt.

Der Kultus des Genies mit seinem Postulat, daß den Großen alles erlaubt sei, erblaßt und schwindet im Lichte ihrer allseitigen ontologischen und deshalb auch moralischen Abhängigkeit von Gott. Es gibt wie keine eigene Herren- so auch keine eigene Künstlermoral im Sinn von Nietzsches „Jenseits von Gut und Böse“, wohl aber als Inbegriff einer Reihe spezieller, von Gott den Künstlern auferlegter Berufs- und Standespflichten.

„Alles Können ist eine Gabe Gottes“, sagt mit Recht Schöpff[3], „hat also auch die Aufgabe, dem göttlichen Willen zu dienen. Erst hierdurch wird unser Tun sittlich. Der höchste Maßstab für alles Tun, auch für das künstlerische, ist also das Sittliche; die höchste Sittlichkeit, die christliche, d. h. der wahrhaft ideale Künstler muß mit Gewissen und im Gedenken an den heiligen und gerechten Gott arbeiten, dem er für sein Tun verantwortlich ist.“ „Das Talent legt Pflichten auf“, schrieb George Sand an Flaubert[4].

Ferner ist der Künstler, wie Führich richtig bemerkt, „in seinem künstlerischen Schaffen ein Abbild der ewigen Kunst im Schoß der Gottheit“. Ist doch nach der hohen Auffassung des hl. Augustinus die zweite Person der heiligsten Dreifaltigkeit wie die ewige Weisheit so auch die Kunst des allmächtigen Gottes. Aber die göttliche Kunst schafft und waltet nicht bloß in hoher schöpferischer Kraft, sondern auch in wunderbarster Harmonie mit dem göttlichen Willen, in höchster Heiligkeit. Deshalb muß auch der Künstler nicht bloß ein Abbild der Schöpfermacht Gottes sein, sondern auch in seinem Schaffen ein Widerstrahl seiner Heiligkeit und Liebe.

---

[1] J. P. Eckermann III, § 166 f.
[2] De div. quaest. 78 (Migne, P. l. XL 89 f). [3] S. 18.
[4] Sertillanges 19.

Doch man appelliert demgegenüber an die ars liberalis, wie die sog. schöne Kunst schon von den Alten genannt wurde, an eine freie Kunst. Wie wäre sie frei, wenn sie an ein Gesetz, vor allem an das Sittengesetz gebunden wäre! „Darin besteht eben der Unterschied von Leben und Kunst", bemerkt Schleiermacher[1], „daß das praktische Leben durchaus ein gebundenes, das Kunstleben aber ein Leben freier Produktivität ist." Horaz[2] sagt: „Malern und Poeten war von jeher, wie billig, die Freiheit eingeräumt, alles zu wagen. Wir wissen es." Aber derselbe Dichter hatte sein „sed non ut" und „sunt certi denique fines". Also schon vom formalsten künstlerischen Standpunkt aus ist eine absolut freie Kunst ein Unsinn. Die Kunst hat ihre innersten, absoluten Gesetze wie die Wissenschaft; ist so wenig frei als die Wahrheit.

In welchem Sinne haben die Alten von einer freien Kunst gesprochen und können es auch wir? Fürs erste beanspruchen die schönen Künste eben vor allem die höheren geistigen Kräfte des Menschen. Die Krone des Geistes aber ist die Freiheit, deshalb werden abgeleiteterweise die geistigen Beschäftigungen von den Alten vielfach freie genannt. In diesem Sinne hießen die alten Römer die schönen Künste und Wissenschaften nicht bloß artes liberales, sondern auch ingenuae, bonae, optimae, elegantes, humanitatis im Gegensatz zu den artes illiberales, die sie auch sordidae nannten[3].

Ein anderer Grund dieser Benennung muß wohl darin liegen, daß die besagten Künste im Gegensatz zu Agrikultur, Handwerk und Kriegsstand nicht von der eisernen Notwendigkeit des Lebens erfordert werden, sondern vielmehr Kinder einer von so schwerer und drückender Arbeit befreiten Lebensstellung sind. Es heißt ein altes Wort: „Inter arma silent Musae", und auf die Front des schweizerischen Landesmuseums in Zürich haben sie kunstberechtigterweise den Spruch gesetzt: „Domine, conserva nos in pace — Herr, erhalte uns im Frieden!" Nach Schiller[4] müssen die schönen Künste auch in dem Sinne frei genannt werden, als es sich in ihnen eben um die sog. menschliche Schönheit handelt und sich in der Beschäftigung mit dieser, wie Schiller meint, der Mensch einerseits frei von den starren Gesetzen des bloßen Geistes und anderseits ebenfalls frei von der bloßen Notwendigkeit des Sinnes fühlt. Sodann

---

[1] S. 11. [2] Ars poet. v. 9—11.
[3] Menge 145. S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 57, a. 3 ad 3.
[4] IX 58 ff.

können wir auch die schönen Künste aus dem Grunde frei nennen, weil sie in ihrer Vollentwicklung ein süßes Spiel der schaffenden Kräfte sind.

Aber all diese Vorzüge der Kunst bleiben bestehen, wenn sie auch dem Sittengesetz unterworfen ist; auch so beansprucht sie vor allem die höheren Kräfte und bleibt der Notwendigkeit des niedern Lebens fremd. Vielmehr wird diese Freiheit der Kunst durch die Harmonie mit dem Sittengesetze gefestet und verklärt. Durch den Aufblick des Künstlers zur göttlichen Intelligenz, wie sie sich im Sittengesetze uns offenbart, und durch die Realisierung ihres Willens wird die menschliche Vernunft von höherem Lichte durchstrahlt, und der geschaffene Wille nimmt teil an der Freiheit der ungeschaffenen Kunst; die menschliche Kunst wird auch in moralischer Hinsicht ein Abglanz der göttlichen.

Welches sind vom formalen Gesichtspunkt aus betrachtet die Gebote der Ethik für den Künstler? Fürs erste ermahnt sie den Künstler wie jeden Menschen, daß er seine Anlagen entwickle. Sie rügt es auch an ihm, wenn er seine Talente vergräbt, und belobigt ihn, wenn er sie verdoppelt. Ihr Formalgebot aber an den Künstler als Künstler lautet, negativ ausgedrückt: „Du sollst mit deiner Kunst kein falsches Zeugnis geben!“ positiv: „Du sollst der Wahrheit möglichst lichten, in einer deiner Spezialkunst entsprechenden Art und Weise Ausdruck leihen!“ So haben wir auch hier die schönste Harmonie zwischen Ethik und Ästhetik. Die Ethik macht dem Künstler als Menschen die Kunst zum Gottesdienst und ihre gewissenhafteste Pflege zur Pflicht. Bewußte Vernachlässigung seiner Künstlertalente und Pflichten wird so zur Vernachlässigung seiner ethischen Obliegenheiten, seiner Standes- und Berufspflichten.

Zur Erfüllung seiner Kunstpflichten erlaubt sodann die Ethik dem Künstler alle Mittel, die nicht an und für sich Sünde sind. Falls sittlich gefährliche Mittel zur Entwicklung seiner Kunst nötig werden, hat sich der Künstler in Anwendung derselben aller jener Vorsichtsmaßregeln zu bedienen, welche aus einer direkten und nächsten Gefahr eine entferntere schaffen. Hat er seiner Kunst gegenüber das Formalgebot: „Du sollst kein falsches Zeugnis geben!“ so in Bezug auf sich und andere das Gebot der Liebe: „Du sollst nicht töten! Du sollst mit deiner Kunst weder dir noch andern Veranlassung zum sittlichen Ruine werden!“ Das sind die beiden Hauptgebote der Kunst, die aber, wie leicht ersichtlich, in das Gebot ausklingen: „Du sollst den Herrn, deinen Gott, lieben

aus deinem ganzen Herzen, deinem ganzen Gemüte und allen deinen Kräften.“ [1]

Eben mit diesem letzten Gebot und seinen Ausklängen auf das Gebiet der Nächstenliebe sind auch im Prinzip die Regeln gegeben, unter denen es dem Künstler erlaubt ist, sittlich gefährliche Kunstwerke auszustellen und zu verkaufen. Der Künstler hat hierbei die größte Vorsicht anzuwenden und die Vorschriften zu befolgen, wie sie die Moral gibt über Ausstellung und Verkauf von gefährlichen Gegenständen überhaupt.

2. Des Künstlers Weltanschauung und sein Schaffen.

Das Kunstwerk hat seine Heimat im Geist und Gemüt des Künstlers, sein Genius ist dessen weihevoller Mutterschoß. Das Leben der Mutter ist von wesentlichem Einfluß auf Geblüt und Leben des Kindes. Es liegt die Frage nah: Von welchem Einfluß ist das innere Leben des Künstlers auf seine Werke? Fassen wir zuerst sein intellektuelles Leben ins Auge, seine religiös-sittliche Weltanschauung und ihren Einfluß auf das künstlerische Schaffen.

Unsere erste Frage ist noch allgemeiner Natur: Bedarf der Künstler als solcher einer tief begründeten, fest geschlossenen Gesamtanschauung des Welt- und Menschenlebens? Ohne Zweifel. Der Gegenstand künstlerischer Darstellung ist nicht eine Welt für sich, sondern nur ein Einzelobjekt des großen Universums, mitten in tausend Beziehungen und Abhängigkeitsverhältnissen; er ist nur ein Atom im Weltenlauf, von allen Seiten bestrahlt und wieder nach allen Richtungen Strahlen aussendend. „In dieser Welt der kompliziertesten Zusammenordnung, wo ‚ein Schlag tausend Verbindungen regelt‘, gibt es nichts Isoliertes, bieten sich überall Übergänge und Zusammenhänge und ist überall Einheit und Gesetz notwendig, um das Mannigfache und Widerstrebende zum regelrechten Gang zu ordnen.“ [2]

Will der Künstler seiner Aufgabe als Darsteller des objektiven Seins gerecht werden, wird er naturnotwendig auch diese Relationen des darzustellenden Objekts ins Auge fassen und zum lichtvollen Ausdruck bringen müssen. Nach Windischmann ist die Poesie eine Ahnung vom Zusammenhang aller Dinge[3]. Lotze[4] meint: „Kunst-

[1] Mt 22, 37. [2] Müller, Philosophie des Schönen 115.
[3] Lasaulx, Philosophie der Geschichte 167 f.
[4] Über die Bedingungen der Kunstschönheit 16.

werke kann es geben, die einer unmittelbaren Offenbarung gleichen und in einem kleinen Brennpunkt alle Strahlen der Wahrheit zu einem vollständigen Weltbilde sammeln."

Aber niemand gibt, was er nicht hat. Der Künstler muß selbst eine umfassende und durchgreifende Weltanschauung besitzen, um der Objektivität gerecht zu werden. „Ein Mensch ohne Welt- und Lebensanschauung vermag kein wahrhaft bedeutungsvolles Welt- und Lebensbild zu schaffen" (Weber)[1]. „Eher kann man sich von seinem Augapfel trennen denn von seiner Weltanschauung. Das merke man sich in jeder Lage, in jeder Partei, daß es nicht gut ist, auf die Religiosität, auf die Weltanschauung eines Menschen nicht zu achten, nicht zu fragen: Was glaubt er? Mit jedem Tropfen Tinte, den ich verschreibe, verzapfe ich meine Weltanschauung. Ebenso fließt in jeder Unterrichtsstunde, in jedem kleinsten Teil die persönliche Gottes- und Weltanschauung des Lehrers in die Kinderseelen" (Bruno Clemenz)[2]. „Ein historisches Werk ohne eine bestimmte Lebensanschauung ist ein Unding."[3]

Gegenwärtig, sagt Volkelt[4], „findet man besonders in der Zeitschriftenliteratur die Ansicht verbreitet, daß der moderne Dichter die Weltanschauung Nietzsches oder Darwins zu vertreten habe. Auf der einen Seite eifert man gegen die Tyrannei der alten Ästhetik, und anderseits will man doch selbst Lebensanschauungsdogmen den Künstlern aufzwingen". Aus all dem geht klar hervor, daß auch die Moderne in der Lebensanschauung Urgrund, Seele und Geist der Kunst erblickt. „Alle künstlerische Tätigkeit ist abhängig von der Stimmung des Geistes. Bei allem Wechsel der Stimmung gibt es aber eine Grundstimmung, die im Naturell und Temperamente des Individuums wurzeln mag, zunächst aber abhängig und bestimmt ist von der allgemeinen Anschauung des Geistes von Welt und Leben. Sie wird daher auch auf die künstlerische Auffassung, Gestaltung und Behandlung einen bedeutsamen Einfluß ausüben."[5]

Es leuchtet deshalb aus den Werken der großen Künstler, d. h. jener, welche in das Wesen der Dinge eingedrungen und sie lichtvoll durch ihre Kunst wiedergegeben, in klaren und wohl abgegrenzten Zügen ihre Weltanschauung. So will man aus Max Klingers Werken den inneren Werdegang in seiner Weltanschauung erkennen. In dem Zyklus „Eva und die Zukunft" offenbart uns Klinger, „woher ihm

---

[1] Kathol. Schulzeitung 40. Jahrg., Nr 28, S. 217. [2] Ebd. Nr 27, S. 210.
[3] Pastor bonus, 16. Jahrg., Hft 7, S. 311 f. [4] I 482. [5] Prölß 144.

diese Weltanschauung, die im Pessimismus viel weiter geht als die Bibel, gekommen ist. Klinger steht hier unter dem Einfluß Schopenhauerscher Philosophie, die in dem Willen als Trieb die Grundlage alles Seins und Geschehens sieht. Daher steht auch die Darstellung der Unentrinnbarkeit gegenüber dem Trieb in der ersten Zukunft und des blinden Waltens des zerstörenden Welttriebes, des philosophischen Bekenntnisses der modernen Zeit, das die antike und mittelalterlich-christliche Weltanschauung zurückgedrängt hat, im Vordergrund des Schlußbildes ‚Der Tod als Pflasterer'" [1].

Lothar v. Kunowski[2] krönt das glänzende Lob, das er einem seiner Kunstmeister und Lehrer spenden zu dürfen glaubte, mit dem Gedanken: „Mit einem Worte, er hatte eine große, geläuterte Weltanschauung, und darum war sein künstlerisches Können zu einer Kunstanschauung bestimmtester Art ausgereift." Von den Japanern sagt Dessoir[3]: „Wir kennen und lieben einen zarten, launischen Japonismus, der manchmal in eine technisch meisterhafte Wiedergabe scharf beobachteter Wirklichkeit umschlägt. Kluge Japaner jedoch erklären diese Auffassung für ein grobes Mißverständnis. Sie selbst sehen in ihrer Kunst den gewaltigen Ausdruck des asiatischen Geistes, genauer der chinesischen Wissenschaft und des indischen Glaubens. Nicht das köstliche Kunstgewerbe, nicht Vögel und Blumen, nicht Pflaumenblüten seien der Sinn, sondern der Drache, die Todesverachtung, die buddhistische Selbstaufopferung bildeten die allgemeinen und zugleich die künstlerischen Ideale."

Diesen Zusammenhang von Weltanschauung und Kunst findet auch Haeckel[4], deshalb glaubt er auch von einer monistischen Kunst reden zu können.

Zweite Frage: Ist eine religiös-sittliche Weltanschauung für den Künstler notwendig? Ohne Zweifel, und zwar aus einem zweifachen Grunde; erstens, um auch hierin in der Darstellung der Objektivität und damit der wahren Kunst gerecht zu werden. Denn einmal tragen alle Weltwesen in ihrem Sein die innigsten realen Beziehungen zu Gott, sie sind seine Fußspuren, seine Bilder; jedes offenbart uns einen Zug seiner Größe, Liebe und Herrlichkeit. Deshalb weiß auch ein rechter Dichter, sie alle groß und gewichtig zu gestalten; jedes Sand- und Saatkorn bedarf ja zu seiner Existenz der schöpferischen Tätigkeit Gottes, seiner

---

[1] Heyne 25. [2] S. 22. [3] S. 233. [4] S. 136.

beständigen Erhaltung und Mitwirkung. Alles ist voll Gott, möchten wir sagen, ohne damit natürlich dem Pantheismus das Wort zu sprechen. Wie hat ein Millet das Ährenfeld und ein Segantini seine Alpen verstanden!

Vor allem ist der Mensch, ein Werk besonderer Liebe Gottes, nicht bloß eine Fußspur, sondern in Geist und Herz, Erkennen und Streben ein Ebenbild und Widerspiel des göttlichen Wesens; erleuchtet durch das göttliche Licht; berufen, die Gedanken Gottes nachzudenken, seine Liebe zu fühlen, sich in Erkenntnis und treuer Tat mit seinem Schöpfer, Erhalter, Ziel und Ende zu vereinigen. Der Mensch ist, auch vom bloß natürlichen Standpunkte aus betrachtet, ein durch und durch religiöses Wesen und demnach auch zu religiös-sittlichen Handlungen berufen. Wer den Menschen verstehen und wiedergeben will, muß in gewissem Sinne Gott und seine Liebe in der Schöpfung kennen, muß, um wahrhaft seelenvoller Künstler und nicht bloß Photographenapparat zu sein, religiös-sittliche Welt- und Lebensanschauung besitzen. „Kunst und Religion weben und leben eine durch die andere. Ja selbst die Technik der Kunst wechselt mit der religiösen Empfindung und Überzeugung.“[1]

Auch Vischer[2] anerkannte, wie wir bereits gehört, den Einfluß der religiös-sittlichen Weltanschauung auf das Schöne und die Kunst. Meinte er doch, daß durch die Voraussetzung des Theismus die ganze Begriffsfolge des Schönen zerstört werde. Der jüngere Fichte[3] hingegen ist, wie vernommen, der Ansicht, daß eine gründliche Erklärung der künstlerischen Tätigkeit nur vom Standpunkte des Theismus möglich sei.

Der zweite Grund, warum dem Künstler religiös-sittliche Lebensanschauung nötig ist, liegt in dem Segen der Religion für die Kunst. Wir haben früher gezeigt, wie die Strebewerte in ihrem Reiz zum künstlerischen Schaffen von hoher Bedeutung für den Künstler sind. Die wertvollsten unter den Strebewerten sind aber die religiös-sittlichen, deshalb sind vor allem sie es, welche den Künstler zur Entfaltung seiner Kraft antreiben.

Auch der Künstler ist ein religiöses Wesen, und so drängt es ihn, mit seiner Muse der Gottheit ein hohes Lied zu singen. „Nur von einer großen Weltanschauung kann Licht und Wärme auch für die Kunst ausgehen, denn Künstler sind, wie Goethe sagt, nur so weit produktiv, als sie religiös sind. Eine Verkümmerung des religiösen

---

[1] v. Kupffer 28. [2] Ästhetik I 48. [3] II 1, 365.

Idealismus hat allmählich über kurz oder lang auch eine Verkümmerung des wissenschaftlichen, sittlichen und ästhetischen Idealismus zur Folge gehabt.“ [1] Herder fühlte richtig: „Sind Religion und Volk im Vaterland unterdrückt, so wird jede edle Harfe dumpf und im Nebel tönen.“ [2]

Es ist eine anerkannte Tatsache, daß die Kunst bei allen Völkern vorab eine religiöse war und mit dem Wechsel der religiösen Anschauung oder dem Eifer in deren Bekenntnis Kunststil und -charakter sich geändert haben [3]. Der protestantische Leipziger Ästhetiker Hermann Weiße gesteht: „Die Geschichte aller Zeiten, aller Völker zeigt, daß die Kunst als welthistorische Gesamterscheinung des Menschheitlebens in der Religion wurzelt: in der Erhebung des menschlichen Geistes zu dem Göttlichen, in seiner Durchdringung mit den lebenden Kräften, die aus dem schöpferischen Urquell alles Daseins in die Kreatur, in die durch ihre Vernunft, durch ihr vernünftiges Bewußtsein einer geistigen Gemeinschaft mit dem Göttlichen geöffnete Kreatur überfließen.“

Selbst den künstlerischen Stil erblickt Weiße [4] in Abhängigkeit von der Religion. „Desgleichen bildet sich überall nur unter der Ägide der Religion ein Stil, ein geschichtlicher Kunststil, über den individuellen Stil, welcher nur die dem Werke unwillkürlich sich einverleibende physiognomische Erscheinung der persönlichen Eigentümlichkeit des einzelnen Künstlers ist, übergreifend und eben damit die Schönheit, die künstlerische Idealität der Werke bedingend. Der Stil, der echte Kunststil, er ist zu jeder Zeit und unter jedem Volke der in der Kunst zur Offenbarung, zur sinnlichen Erscheinung kommende Ausdruck des Verhältnisses, in das der Geist des Volkes, des Zeitalters zu dem Göttlichen tritt, welches überall dem Menschen nahe ist, überall, wenn es so zu sprechen erlaubt ist, in seine Seele Eingang sucht, einen Eingang bei den Völkern, unter welchen es zu einer Kunstblüte kommt, gefunden hat.“ Und er begründet seine Ansicht mit den Worten: „Die Kunst bedarf immer wieder einer Tränkung aus jenem Brunnen, welcher nach dem schönen Worte des Evangeliums in das ewige Leben quillt, immer neu wieder einer Speisung mit jenem Lebensbrote, welches der Göttliche in seiner Menschheit nicht einmal nur den Gläubigen gespendet hat, sondern immer und immer es ihnen zu spenden fortfährt.“

---

[1] Müller, Philosophie des Schönen 114.
[2] „Hochland“, 1. Jahrg. I 353.
[3] Stöckl, Lehrbuch der Ästhetik 159.
[4] S. 391 392.

Von den verschiedenen Stilarten sagt v. Kupffer[1]: „Sie alle zeugen von dem religiösen Geiste, der sie schuf. Himmelhoch streben die Dome des Mittelalters in fast krankhafter Sehnsucht von der Erde fort. Die spitze Nadel bohrt sich in den Äther und in die Wolken. Krückenähnliche Stützen brauchte der gotische Dom zuletzt, um nicht zusammenzubrechen. Bizarr und verworren wie seine Theologie (?) sind die Verzierungen der Architektur, die Drachen von Notre-Dame. Und daneben der hellenische Tempel! Seine schimmernde Säulenreihe ist auch ein mächtiges Gebet der Sehnsucht, wie ein feierlicher Festzug hoher, schöner Gestalten. Und dazu stand er noch meist auf Höhen und schaute weit auf Land und Meer hinaus wie eine Warte der Gottheit, ein geweihtes Wahrzeichen der Kunst. Aber sein Gebälk legte sich in stiller Harmonie auf die strebenden Säulen des Umgangs. ‚Sei ruhig, mein Volk, deine Götter wandeln unter dir.' Und so schmückte der olympisch Gläubige Giebel, Metopen und Fries mit den heiligen Mythen seines Glaubens und seiner Heroengeschichte. Trotzig wie ewige Gesetze steht der ägyptische Tempel da. Die Phantasie der orientalischen Märchen verkörperte sich in den Türmen und Zieraten der Moscheen und anders in den bizarren, abenteuerlichen Tempeln der indischen Religion."

Albert Kuhn[2] schreibt von dem Einfluß der Religion auf die drei ästhetischen Ideale, das antik-klassische, das christlich-romantische und das der Renaissance: „Was auf die Ausgestaltung dieser Ideale, vorzugsweise des antiken und mittelalterlichen, den weitest reichenden und geradezu entscheidenden Einfluß übte, ist dasjenige, was allerdings seiner Natur nach dazu angetan ist, dem Geiste die tiefsten und fruchtbarsten Anregungen zu geben, nämlich die Religion. Die griechische Kunst ist wesentlich religiös-mythologisch, die romantische des Mittelalters christlich-religiös. Und auch den Aufschwung, den die neuere Kunst genommen, verdankt sie vorab und in erster Linie der religiösen Schulung, auf deren Grundlage sie weiter ausbaute." Von der mittelalterlichen Kunst sagt Fäh[3]: „Auf der Grundlage eines starken, lebenskräftigen Glaubens ruht das damalige Kunstleben, und seine unwandelbare Richtschnur war: Zirkels Kunst und Gerechtigkeit ohn' Gott niemand ußlait."

---

[1] S. 30. Dieselbe Idee sucht Gaulke in einer eigenen Schrift zu erhärten; wir bedauern nur, daß es ihm nicht gelungen ist, dem Christentum gegenüber einen vorurteilslosen Standpunkt zu gewinnen.

[2] Allgemeine Kunstgeschichte LXI. Vgl. Stöckl, Lehrbuch der Ästhetik 159; Jungmann, Ästhetik II 19. [3] S. 375.

Wenn heute so vielfach geklagt wird über das Durcheinander in der Kunst und über den Mangel an Werken mit lohnenden Motiven, würdig hoher Talente, so liegt nach unserer Anschauung der Grund darin, daß es eben den Künstlern bei dem irreligiösen Standpunkt, den sie leider vielfach einnehmen, an einheitlicher und hoher Weltanschauung gebricht. Mit ihrem Pantheismus bleiben sie ewig im Bann der Materie und leider nur zu oft auch der Blasiertheit.

Dritte Frage: Gibt es für den Künstler und seine Kunst nur eine einzig berechtigte Weltanschauung? Volkelt stellt sich die interessante und ihn als feinen Denker ehrende Frage, ob das menschlich Bedeutungsvolle, das eigentliche Objekt der Kunst, eine bestimmte Lebensanschauung in sich schließen müsse. Das wäre nach ihm dann der Fall, wenn sich auf dem Gebiete der Lebensfragen die Wahrheit mit mathematischer Sicherheit ermitteln ließe. „Dann müßte ohne Zweifel ein jeder ästhetische Gegenstand, wenn er nicht zum reinen Unsinn herabsinken wollte, diese bestimmte, mit unbezweifelbarer Gewißheit bewiesene Lebensanschauung zur Darstellung bringen. Wäre der Materialismus Haeckels oder die Herrenmoral Nietzsches oder die Geschichtsauffassung von Marx wirklich so sicher bewiesen, wie zweimal zwei vier ist, dann müßte der Ästhetiker sagen: Was auch immer ästhetisch dargeboten wird, muß genau auf Haeckel oder Nietzsche oder Marx gestimmt sein.“ [1]

Volkelt glaubt allerdings, nur der verbohrteste Dogmatismus könne behaupten, daß unter den vielen Lebensanschauungen eine bestimmte mit unbedingt zwingender Logik bewiesen sei. „Die Lebensanschauung hängt so stark vom Fühlen und Glauben, von innerem Erleben, von sittlichen, religiösen, künstlerischen Bedürfnissen, kurz von der Gesamtheit des Persönlichen ab, daß die verschiedensten Lebensanschauungen mit dem gleichen Anspruch auf Wert und Geltung auftreten.“ Deshalb schließt er konsequent[2]: „Wenn etwa ein moderner Kritiker verkündet: nur dort sei fortan wahre Dichtung zu finden, wo dem Dichter die Philosophie Nietzsches oder vielleicht der Darwinismus in Fleisch und Blut übergegangen sei, so ist dies nicht weniger Überhebung und Unverstand, als wenn ein anderer fordert, die Dichtung solle im Sinne der Weltanschauung Kants, Tolstois oder vielleicht des Thomas von Aquino gehalten sein.“

---

[1] Volkelt I 482. [2] Ebd. I 483.

Die Erkenntnis Volkelts, daß, wenn es eine absolut sichere Weltanschauung gebe, die Kunst von dieser und von ihr allein durchstrahlt und erfüllt sein müsse, ist eine überaus erfreuliche und, wie uns scheint, unabweisbare. Seinen übrigen eben dargestellten Ideen gegenüber haben wir folgendes zu bemerken. Erstens gibt es, wie jede Logik ausweist, eine dreifache Sicherheit, die metaphysische, physische und moralische. Die erstere gründet auf dem ideellen Gehalte der Dinge, die zweite auf den Gesetzen der Natur und die dritte auf den menschlichen Gepflogenheiten. Die mathematische Gewißheit ist keine eigene Art der Gewißheit, sondern gehört zur metaphysischen Gewißheit, insofern sie in mathematischen Dingen sich findet. Zweitens: Trotzdem die physische und moralische Gewißheit nicht den höchsten Grad der Gewißheit bieten, sind sie doch wahre Gewißheit. Drittens kann sich das menschliche Leben in seinen wichtigsten Daseinsfragen in den wenigsten Fällen auf metaphysische, selbst auf physische Gewißheit stützen; es muß sich vielmehr in den meisten Fällen mit der moralischen begnügen, und doch baut sich auf ihr das ganze private und gesellschaftliche Leben auf[1].

Wenden wir nun diese erkenntnistheoretischen Prinzipien auf die Sicherheit der katholischen Weltanschauung an, so können und müssen wir folgende Sätze aufstellen. Erstens: Die Existenz eines persönlichen Gottes ist metaphysisch sicher, also erfreut sie sich im wesentlichen gleicher Sicherheit wie die mathematischen Grundsätze, die, wie gesagt, nur eine Anwendung der metaphysischen sind. Demnach ist die Weltanschauung des Theismus, im Sinne der Annahme eines persönlichen Gottes, metaphysisch sicher, er gründet auf dem metaphysischen Prinzip der Kausalität und im Grunde der Identität. Zweitens beweist die christliche Apologetik und Dogmatik mit aller nur wünschenswerten historischen Sicherheit die Existenz und die Gottheit Christi. Drittens ergibt sich daraus wieder, teils mit metaphysischer teils mit moralischer Sicherheit, die Wahrheit der katholischen Kirche und ihrer Weltanschauung. Nimm und lies, gilt auch hier; ohne Studium kommt man auf keinem Wissensgebiet zur Evidenz und Sicherheit.

Damit brechen wir aber mit nichten absolut, unter jeder Rücksicht den Stab über Kunstwerke, welche in einer andern Lebensanschauung gründen. Fürs erste kommen ja verschiedene Lebens-

[1] Pesch, Inst. log. I 574, Schol. 3. Huber 90 f.

anschauungen in vielen Punkten wieder überein, so z. B. im Glauben an Gott, Christus, die Kirche im allgemeinen. Und es ist wohl möglich, daß solche allgemeine Motive von Künstlern verschiedener Lebensanschauung richtig dargestellt werden können. Auch kann man sich wohl den Fall denken, daß sich ein Künstler für den Augenblick in das Wesen und Leben einer andern Lebensanschauung hineinversetzt und aus ihr sein Motiv zu fassen und zu gestalten sucht.

Zweitens anerkennen wir, wie früher bereits getan, in einem Werke, aus dem eine falsche Weltanschauung spricht, einmal seine subjektive Wahrheit, d. h. die Übereinstimmung mit der künstlerischen Konzeption, wie diese im Grunde ein Kind der religiös-sittlichen Denk- und Empfindungsweise des betreffenden Künstlers ist. Ebenso anerkennen wir auch alle technischen Vorzüge des betreffenden Werkes.

Drittens werden wir aber nie ein Kunstwerk, das im Gegensatz zur christlichen Weltanschauung abgefaßt ist und einen dieser widersprechenden Geist offenbart, im absoluten Sinne als volles und ganzes Kunstwerk anerkennen. Die Wahrheit, und zwar die objektive, nicht bloß subjektive, macht das Wesen der Kunst.

Viertens müssen wir es deshalb neuerdings verurteilen, wenn christliche Künstler zu Motiven der heidnischen Welt greifen, ob diese der Gegenwart oder der Vergangenheit angehören. Sie stellen sich außer ihre natürliche Denk- und Empfindungsweise, außer Wahrheit und Licht, schaffen Meteore; es wäre denn, daß sie diese Stoffe, wie es sich der Wahrheit entsprechend geziemte, in ihrer inneren Haltlosigkeit darstellten. Einen Götzen als Gott darstellen, verstehen wir bei denen, die ihn in guten Treuen anbeten, aber nicht bei denen, welche ihn im Prinzip als solchen verachten.

Fünftens ist damit auch klar, daß, wenn jedes Objekt im Lichte der einen wahren Welt- und Lebensanschauung dargestellt zu werden verlangt, der Künstler sie durch und durch wenigstens intellektuell in sich aufgenommen haben muß, daß deshalb der christliche Künstler die Lehren und Dogmen des Christentums kenne, sie soweit als möglich verstehe und durchschaue. Denn nur so vermag er mit seiner Kunst der Wahrheit gerecht zu werden. Mit Recht sagt Weiß[1]: „Die erste Aufgabe des christlichen Künstlers ist also die, daß er sich den dogmatischen und den sittlichen Gehalt der Offenbarung aneigne und diesen mit Geist und Herz zu durchdringen suche."

[1] III 922.

Dieser Einheit der Weltanschauung gegenüber meint Volkelt allerdings, daß die Vielheit derselben von hohem Vorteile sei, und das aus einem doppelten Grunde. Vor allem werde erst so der Reichtum von Entwicklungsmöglichkeiten des Denkens und Sinnens in der menschlichen Natur und ihrer Vielseitigkeit sichtbar. „Würde meinem Denken eine bestimmte Weltanschauung mit der einleuchtenden Kraft des pythagoreischen Lehrsatzes vorgeschrieben, so würde dies für den denkenden und sinnenden Menschengeist Stillstand und Tod bedeuten. Sich in den grundlegenden und abschließenden Fragen einem unbedingt Bewiesenen gegenüber sehen, dies wäre für das Denken ein Schlag, wie er es schwerer kaum treffen könnte.“ [1]

Diese Furcht ist unbegründet. Stehen wir nicht auch auf allen Gebieten des Denkens einem mannigfach Bewiesenen gegenüber, und doch erschließen sich noch ungeahnte Gebiete der Erforschung; gerade mit dem Fortschritt der Wissenschaft treten immer neue, vorher ungekannte Probleme auf. Dasselbe treffen wir auch auf dem Boden der christlichen oder, sagen wir es gerade heraus, der katholischen Weltanschauung. Wenn auch in den fernsten Grenzen unverrückbare Punkte licht markiert sind, so bleiben doch dem katholischen Denker und Künstler noch Sternentiefen und Weltenweiten zur Ergründung übrig. Das wird niemand mehr empfinden als ein katholischer Philosoph und Dogmatiker. Trotz der herrlichen Dogmen, die wie Sterne vom Himmel seiner Weltanschauung herniederstrahlen, sind es eben bloß einige Sterne; es ist mit nichten sternenklare Nacht oder gar sonnenhelle Tagesmitte. Also trotz Dogma oder besser gerade deshalb eine unendlich weite Möglichkeit zur Spekulation, unaufhörliche Gelegenheit und Reiz zur intellektuellen Kraftentfaltung.

Was sodann den Umsatz dieser Dogmen und Lebensanschauungen in die Kunst und künstlerische Darstellung betrifft, bieten sie tausendfache Angriffspunkte zur künstlerischen Behandlung. Das Christentum ist universell, hoch und einfach zugleich, bietet für jeden Geist, jedes Gemüt, ernstes und frohes, tiefes und klares, die reichste Nahrung. Deshalb auch in der Geschichte der christlichen Kunst die mannigfachsten Stile und deren noch zahlreichere Nuancen und Abschattungen. Ein Ende der Stilbildung in der christlichen Kunst ist

[1] Volkelt I 483. Ähnliche Einwände gegen die eine einheitliche und abgeschlossene Weltanschauung erhebt Dessoir 458.

wohl nicht abzusehen. Das Christentum verträgt sich in dieser oder jener Seite mit jedem Stil, er müßte denn nur ein Kind der Falschheit und der Finsternis sein. Und nicht bloß verträgt sich das Christentum mit jedem in sich vernünftigen Stil, vielmehr treibt es jedes Geschlecht zu neuer, lebensvoller Auffassung seiner Ideen und deshalb zu neuer, selbständiger Darstellung derselben. Wie das Dogma zwar in seinem Sinne unveränderlich ist, aber in dieser Zeit diesen, in einer andern jenen Ausdruck verlangt, so treibt die christliche Idee zur Formenbildung, wie sie dem Charakter und der Darstellungsweise jeder Zeit entspricht. Das Christentum ist wie an Ideen so auch an Formen virtuell unendlich reich.

Volkelt[1] meint ferner, eine gewisse Vielheit der Lebensanschauungen und der Kampf unter denselben sei auch aus dem Grunde ein unersetzliches Gut, weil sich nur so in der Entscheidung für diese oder jene Weltanschauung das innerste Sein der Persönlichkeit und ihre Selbstverantwortlichkeit offenbare. „Welch ein ungeheurer Verlust für die Entfaltung und Einsetzung persönlichen Lebens wäre es, wenn Lebens- und Weltanschauung Sache des kühlen, zwingenden Beweisens wäre und es sonach hier nur das Entweder — Oder von bewiesen und falsch gäbe. Indem die Persönlichkeit für Grundlegung und Gestaltung der Lebensanschauung in Anspruch genommen wird, werden Kräfte und Tiefen aus ihr entbunden und Leistungen aus ihr herausgetrieben, die eine ungeheure Bereicherung und Steigerung des persönlichen Lebens bedeuten. Es wäre also nicht nur ein schwerer Schlag für das Denken, sondern noch mehr für die Entfaltung des Persönlichen, wenn je einmal das Unmögliche gelingen sollte, daß eine Weltanschauung mit mathematischer Unbezweifelbarkeit bewiesen würde."

Der verehrte Ästhetiker scheint hier einmal zu übersehen, was wir schon hervorgehoben haben, daß innerhalb der allgemeinen, bestimmten Welt- und Lebensanschauung noch ein ungeheurer Spielraum für die Einzelentscheidung auch auf intellektuellem Gebiete offen steht. Sodann erfordert die christliche Weltanschauung vor allem die Tat, das Handeln im Lichte ihrer Axiome. „Nicht jeder, der sagt ‚Herr', wird in das Himmelreich eingehen, sondern wer den Willen meines Vaters tut."[2] Und deshalb ruft die christliche Weltanschauung, wie nur eine, der moralischen Kraftentwicklung des Einzelnen und der Gesellschaft, der Einsetzung der ganzen, vollen

[1] I 483. [2] Mt 7, 21.

Persönlichkeit zur Erreichung des nimmer erreichbaren Ideals: „Seid vollkommen, wie euer Vater im Himmel vollkommen ist!“ [1]

Während die andern Religionssysteme vielfach moralisch unfruchtbar sind, ist die christliche Weltanschauung Mutter und Grund einer ungezählten Schar von Geistesheroen. Aus jeglichem Geschlecht, allen Altern und Ständen, Völkern und Nationen weist sie die großartigsten Krafteinsätze auf für Gott und Vaterland, Eltern und Kinder, Freund und Feind. Sie ist in Wahrheit die Mutter der Übermenschen. Mit ihrem Lichte und ihrer Gnade hat sie den Menschen über die Leistungsfähigkeit der menschlichen Natur emporgehoben und selbst das Kind zum Helden umgewandelt.

Die christliche Religion ist recht eigentlich die Religion der Kunst. Sie gibt ihr die höchsten Ideale, die gewaltigsten Naturen, die umfassendsten Probleme, die tiefsten Blicke in das Wesen der Dinge, der Welt und ihrer Geschichte; Himmel und Erde umfaßt sie und vereint sie in Christo zur glanzvollsten Einheit. Selber ein Kunstwerk in sich, leiht sie für freudiges Schaffen Licht und lebensvollsten Impuls. Wir dürfen deshalb sagen: Wie keinem Volke Gott so nah wie dem Christenvolke, so ist auch an und für sich, gleiche natürliche Umstände vorausgesetzt, keinem Volke die Kunst so nah und freundlich wie dem Volke der Christen. Wohl besagt der Name Hellas die Höhe der bloß natürlichen Kunst in ihren Formen, dem Ausdruck ihrer Gottes- und Weltanschauung. Aber letztere war zum großen Teile Mache; das Christentum ist volle, reine Wahrheit, in unerfaßlicher Tiefe und Höhe und deshalb der unversiegliche Born der reinsten Kunst.

Selbst Haeckel[2] muß die Herrlichkeit der Kunst in der christlichen Zeitrechnung anerkennen: „Die prachtvollen gotischen Dome und byzantinischen Basiliken, die Hunderte von prächtigen Kapellen, die Tausende von Marmorstatuen christlicher Heiligen und Märtyrer, die Millionen von schönen heiligen Bildern, von tiefempfundenen Darstellungen von Christus und der Madonna — sie zeugen alle von einer Entwicklung der schönen Künste im Mittelalter, die in ihrer Art einzig ist.“ Doch er glaubt hinzufügen zu müssen[3]: „Aber was hat das alles mit der reinen Christenlehre zu tun, mit jener Religion der Entsagung, welche von allem irdischen Prunk und Glanz, von aller materiellen Schönheit und Kunst sich abwendete, welche das Familienleben und die Frauenliebe geringschätzte, welche allein

[1] Mt 5, 48. [2] S. 136. [3] Ebd. 137.

die Sorge um die immateriellen Güter des ‚ewigen Lebens' predigte? Der Begriff der ‚christlichen Kunst' ist eigentlich ein Widerspruch in sich, eine ‚contradictio in adiecto'."

Haeckel will a priori das Christentum der Unfruchtbarkeit auf künstlerischem Gebiete zeihen. Wie töricht! Ist es nicht gerade das Christentum, das mit seinem starken religiösen Zug, seinem Opfer und seinen Sakramenten, dem Reichtum seiner Zeremonien und heiligen Gebräuche von selbst zu möglichst schmuckvollem Bau seiner Gotteshäuser und jeglicher Kunstentwicklung drängt? Wer schätzt das Familienleben höher ein als wieder das Christentum, das ein eigenes Sakrament zur Einweihung desselben hat und in der Verbindung von Christus mit seiner Kirche das Ideal der Vermählten schaut? Wer hat die Frauenliebe edler, reiner, höher aufgefaßt als wieder das Christentum; seine Marienverehrung war der edelste Boden der echten, reinen Minne. Die christliche Religion predige die ausschließliche Sorge um die immateriellen Güter! Ebenfalls eine Verkennung der Tatsachen! Indem der Herr sagt: „Suchet zuerst das Reich Gottes und seine Gerechtigkeit", will er die Sorge um Kunst und Kultur keineswegs ausgeschlossen wissen, sie vielmehr auf ihre wahren Ziele und die sie stets befruchtenden Quellen hinweisen. Wie viel edler anerkennt Chamberlain die Kultur treibenden Faktoren des Christentums und besonders auf künstlerischem Gebiete. Gerade in den Zeiten des Mittelalters sieht er die bedeutendsten Wurzeln und Grundlagen der hervorragendsten Kulturerscheinungen der Neuzeit[1].

Daß wir diese Ideen über den Einfluß des Christentums besonders auf den Katholizismus anwenden dürfen, sagt auch die Geschichte. Man braucht bloß einen flüchtigen Blick in die Kunstmuseen zu tun, in Zürich, Basel, die herrlichen Kunstsammlungen Italiens, Frankreichs, Spaniens, Österreichs, Deutschlands, oder in die großen Dicht- und Musikwerke, und jeder Unparteiische muß gestehen, daß die christliche Kunst, historisch betrachtet, zum großen Teil katholische Kunst ist.

Wie herrlich besingt nicht Schiller die Schönheit des katholischen Gottesdienstes! Dem protestantischen Mortimer in „Maria Stuart" legt er die Worte in den Mund: „Es haßt die Kirche, die mich auferzog, Der Sinne Reiz, kein Abbild duldet sie, Allein das körperlose Wort verehrend. Wie wurde mir, als ich ins Innere nun Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel Herunterstieg, und der Gestalten

[1] Meyenberg 258.

Fülle Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll, Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig, Vor den entzückten Sinnen sich bewegte, Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen, Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn, Die heil'ge Mutter, die herabgestiegne Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung — Als ich den Papst drauf sah in seiner Pracht Das Hochamt halten und die Völker segnen! O, was ist Goldes-, was Juwelen-Schein, Womit der Erde Könige sich schmücken! Nur er ist mit dem Göttlichen umgeben, Ein wahrhaft Reich, der Himmel ist sein Haus: Denn nicht von dieser Welt sind diese Formen."

Selbst Goethe[1] muß gestehen: „Auch wir, so scheint es, sind dem katholischen Religionseifer des 13., 14., 15. Jahrhunderts die Gründung und das Wachstum der bildenden Künste schuldig geworden. Solange die heiligen Stiftungen aller Art ihnen ein weites Feld, würdige und, man kann hinzusetzen, zahllose Gelegenheiten gaben, sich zu zeigen, so lange stiegen sie rasch und freudig empor. Düstere mönchische Ideen scheinen dem Künstler wenig hinderlich zu sein, denn er bearbeitet, erheitert und verschönert dieselben. Betrachte man nur unbefangen von allen Seiten die schöne Stufe, worauf sich alle bildenden Künste zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts befanden, und es ist keineswegs schwer zu denken, daß sie auf diesem Wege noch weiter hätten fortschreiten, ja sich, wiewohl mit eigentümlichem Charakter, bis neben die Antike erheben können; aber die emporhebende Kraft war schwächer geworden und hatte ihnen ihr Ziel gesetzt; mächtige Beschützer fanden sich zwar noch, aber diese konnten das Heilige nicht ersetzen." Auch der schon genannte protestantische Ästhetiker Weisse[2] sieht sich zum Geständnis gedrängt: „So also steht die christlich-katholische Kunst des europäischen Mittelalters, in deren Begriffe die Kunstblüte der Renaissanceperiode noch einzuschließen ist, als eine große Gesamtheit vor unserem Blicke, rein und edel in ihrem sittlich-religiösen Quell und in ihren ästhetischen Tendenzen, wie die Kunst des hellenischen Altertums im wesentlichen unberührt von der kirchlichen Glaubensverwirrung."

Bezüglich des Protestantismus stellt Weisse[3] die Fragen: „Hat nun der Protestantismus der Kunst diese Hilfe gebracht? Wird er sie ihr bringen, wenn er einst dazu gelangt sein wird, sie in ihrer

---

[1] Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts (Werke XXII 53 f).
[2] S. 410. [3] S. 417.

ganzen Tiefe zu erfassen, nach ihrem ganzen Umfang in Angriff zu nehmen?" Hierauf verneint er die erste, bejaht die zweite unter der Bedingung, daß der Protestantismus, von dem er so gern die Herbeiführung einer neuen Ära auch für die Kunst erwarten möchte, ein anderer sei „als jener, der sich in allen Stücken an das Dogma der bisherigen Kirche (er spricht von der protestantischen) gebunden meint, ein anderer freilich auch als der, welcher eben zu protestieren, zu verneinen, aber keinen positiv religiösen Inhalt zu erringen, zu vertreten weiß". Wir wissen aber, daß der heutige Protestantismus fast ganz verlernt, einen positiven religiösen Inhalt zu erringen. Es tritt auch da Vischers Wort ein: „Mit dem Glauben ist die religiöse Kunst zu Ende." Ähnlich denkt hierüber Gaulke[1]: „Der doktrinäre Protestantismus war kein kunstförderndes Element; unter gänzlicher Verkennung der ästhetischen Wirkung, die schließlich jedes große Kunstwerk ausübt, erhob sich später im protestantischen Deutschland ein der unfreiwilligen Komik nicht entbehrender Entrüstungssturm gegen die künstlerische Ausschmückung der Kirche, die sog. Bilderstürmerei." Indes ist auch auf dieser Seite manches anders geworden und mit Wurm[2] können wir gestehen: „Erfreulicherweise macht sich gegenwärtig in einem allerdings noch begrenzten protestantischen Kreis und nicht ohne starke innere Widerstände eine Bewegung geltend, die eine gesündere Beurteilung der Kunst und eine innerlich wärmere Stellung zu ihr anbahnen möchte."

Diese Ideen über den Künstler und seine Weltanschauung zum Abschluß bringend, fügen wir noch hinzu, daß es selbstverständlich höchst töricht wäre, wollte er in jedem seiner Werke, ob er Stein oder Stern, Bach oder Blatt darstelle, immer direkt seine religiös-sittliche Weltanschauung und gar doktrinär zum Ausdruck bringen. Denkt und fühlt der Künstler wirklich tief, so wird alles, was er schafft, aus diesen Tiefen genommen, aus ihnen durchwärmt und von ihnen getragen sein, aber nie, gar nie wird er nur zum Ausdruck seiner religiös-sittlichen Weltanschauung, ohne vom Gegenstand und seiner künstlerischen Erfassung dazu genötigt worden zu sein, in einem Kunstwerke von ihr sprechen. Das rein künstlerische Empfinden ist auf dem Gebiete der Kunst seine einzige Norm hierin. Der religiöse Aushängeschild macht ein Werk noch von ferne nicht zu einem Kunstwerk, wie anderseits Vernachlässigung religiöser Klarheit und Zeichnung ein Werk um Glanz und Blüte bringen kann.

---

[1] S. 26. [2] S. 16.

Was bewahrt den Künstler vor dieser zweifachen Klippe? Ein wahrhaftiges und aufrichtiges Sichversenken in diese Weltanschauung und ein klares Leben aus ihr. Wie jede andere Anschauung, welcher der Künstler in dieser oder jener Weise in seinem Werke Sprache leihen soll, in ihm in Geist und Herz und Blut übergegangen sein muß, wie sie dann in heiliger Stunde aus den lebensvollen Tiefen des künstlerischen Genius in das Licht des Ausdrucks getragen wird, so muß auch die religiös-sittliche Weltanschauung in ihm Fleisch und Blut gewonnen haben und selbständig geworden sein. Ein Nachblättern vor Beginn der künstlerischen Arbeit in irgend einem Lehr- oder Erbauungsbuche tut es nicht und auch nicht in Thomas und Bonaventura; die Sterne des Wissens und ihre Lichter müssen im Künstler sich in Eigenlicht und -liebe umgewandelt haben. Die Wissenschaft erkennt; die Kunst fühlt und schafft.

3. Des Künstlers Leben und sein Schaffen.

„Noch nirgends", meint Fr. v. Schack[1], „ist diese interessante und bedeutungsvolle Frage nach dem Zusammenhang und dem Verhältnis der menschlichen Eigenart des Schaffenden mit seinem künstlerischen Charakter erörtert worden, die Einwirkung seiner praktisch-ethischen Tätigkeit auf seine künstlerisch schaffende." Schack irrt sich. Zu jeder Zeit ist diese Frage erörtert, bei den Alten, Mittelalterlichen und Neueren, aber freilich auch verschieden gelöst worden.

Wir begegnen hier einem zweifachen Hauptsystem, dem der formalen Identität vom ästhetischen Schaffen und ethischen Handeln und dem der Verschiedenheit fraglicher Objekte. Schenken wir unsere erste Aufmerksamkeit der Identitätslehre.

Dieselbe Philosophenschule, welche das Ästhetische mit dem Ethischen und das ästhetische Verhalten mit dem ethischen identifizierte, sieht im ethischen Handeln im Grunde auch nur ein ästhetisches Schaffen. So sagt u. a. Berdyczewski[2]: „Wenn auch das ethische Schauen und Beurteilen fremder Handlungen von ästhetischen Motiven bestimmt wird, ist das auch beim eigenen Handeln der Fall? Ich glaube, diese Frage bejahen zu können. Unser ästhetischer Geschmack verhält sich zu unsern eigenen Handlungen in derselben Weise, wie er sich zu fremden Handlungen verhält, wie Plotin bereits ausgesprochen hatte: Der Zweck des Handelns liegt

[1] Münzer 109. [2] S. 34.

im Schauen. Gelingt es der Seele, die Handlung zu vollziehen, so will sie sowohl selbst die Handlung sehen, wie auch andere sie sehen lassen. Die Handlung also schlägt wieder in Schauen um. Dazu kommt noch, daß die Kunst selbst nicht bloß in Beschaulichkeit aufgeht, und, daß das ethische Handeln ein Teil des künstlerischen Schaffens ist."

Zur Kritik dieser Theorie übergebend, müssen wir allerdings gestehen, daß sich zwischen dem ästhetischen Schaffen und ethischen Handeln manche Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten finden. Vor allem stellt sich hier die Tugend der Klugheit als eine eigentliche Zwillingsschwester der Kunst dar. Fürs erste werden beide in ihren Bestrebungen von der Vernunft, und zwar der praktischen, geleitet; wir haben diese Ideen schon früher bei Darstellung des Kunstbegriffes einläßlicher beleuchtet. Deshalb kommen beide in ihrem allgemeinen Moment überein: als „recta ratio", wie Thomas[1] sagt, als eine richtige Art und Weise in Ausübung menschlicher Fähigkeiten. Sodann harmonieren Tugend und Kunst auch darin, daß sie beide ein Objekt schön gestalten. Beide wollen eben die Lichter des Geistes in ihre Tätigkeitssphäre überströmen und sich dort gewissermaßen kristallisieren lassen.

Tugend und Kunst arbeiten sodann am besten nicht so sehr nach einer abstrakten Regel als vielmehr nach konkreten Vorbildern. Es liegt viel Wahres in dem Gedanken: „So wie die Regeln der Kunst erst von den großen künstlerischen Schöpfungen abgeleitet werden, so können wir die moralischen Grundgesetze nur den ethischen Genien und epochemachenden Persönlichkeiten entlehnen. Wie Hartmann sagt: ‚Man kann ebensogut die Geschichte des Sittlichen und des Bewußtseins vom Sittlichen als eine Geschichte des ethischen Ideals behandeln; wie die Geschichte des künstlerischen Ideals den innersten Kern der Kunstgeschichte und Ästhetik bildet.'"[2] Endlich bedürfen auch beide zu erfolgreicher Tätigkeit eines gewissen Enthusiasmus, einer hohen Begeisterung für ihre Ideale. Künstler und Heilige haben bekanntlich gern etwas Extremes.

Dessenungeachtet erschließt sich wieder bei näherem Zusehen eine große Kluft zwischen den beiden Tätigkeiten. Fürs erste ist das Subjekt oder der Träger der beiden verschieden. „Beim ethischen Handeln ist es immer der Wille, beim künstlerischen Schaffen die

---

[1] S. theol. 1, 2, q. 57, a. 3 4. [2] Berdyczewski 36.

intellektuelle Kraft; selbst bei der Klugheit", sagt der hl. Thomas[1], „insofern sie eine Tugend besagt und nicht bloß Schlauheit, hat die Tugend nur insofern im Verstand ihr Subjekt, als er vom guten Willen bewegt wird." Sodann „unterscheiden sich das ethische Handeln und das ästhetische Schaffen dadurch voneinander, daß das ethische Handeln in seinem formalen Teile eine immanente Tätigkeit ist, während das künstlerische Schaffen in den Kreis des Transienten gehört. Deshalb heißt die Leiterin im ethischen Leben, die Klugheit, die rechte Art und Weise im Handeln, die Kunst besagt denselben Zustand im Machen".

Fassen wir ferner die Wirkung von Tugend und Kunst auf die Güte des Menschen ins Auge, so sehen wir, daß ihn die Tugend in Rücksicht auf sein letztes und allgemeines Ziel gut macht, die Kunst nur auf einem speziellen und beschränkten Gebiete. Weil eben die Tugend sich auf den Willen bezieht, die Kunst aber auf den praktischen Verstand, so ist nach Thomas[2] das Gute auf dem Kunstgebiete als solchem nicht das Gut des menschlichen Willens, sondern das Gut des Kunstwerkes selbst, und deshalb setzt die Kunst, formal bestimmt, nicht den sittlich guten Willen voraus. Daher kommt es, daß man den Künstler mehr lobt, wenn er absichtlich einen Kunstfehler begeht, als wenn er es unfreiwillig tut. Ferner ist es nur konsequent diesen Anschauungen, wenn Thomas[3] sagt, daß alle intellektuellen Tüchtigkeiten, die moralische Tugend der Klugheit ausgenommen, formal auch ohne sittliche Tugend sein können. Deshalb ist der Aquinate auch der Ansicht, daß die Kunstprinzipien nicht gewürdigt werden nach unserem sittlichen Verhalten, sondern nur durch eine Überlegung der Vernunft[4].

Endlich gibt die Kunst, wie früher angedeutet, nur die Fähigkeit zum richtigen Handeln auf einem bestimmten Gebiete, die Tugend hingegen gibt nicht bloß das Vermögen, sondern auch den richtigen Gebrauch dieser Fähigkeit. Der hl. Thomas[5] lehrt: „Wie die Wissenschaft, so bringt die Kunst an und für sich immer nur Gutes hervor, und deshalb wird sie Tüchtigkeit genannt. Sie unterscheidet sich aber darin von der Tüchtigkeit im ersten und besten Sinne, d. h. der Tugend, daß sie nicht auch schon den guten Gebrauch von ihr selbst gibt, hierzu wird noch etwas anderes erfordert, nämlich guter Wille."

---

[1] S. theol. 1, 2, q. 56, a. 3; q. 57, a. 4. [2] Ebd. 1, 2, q. 57, a. 4.
[3] Ebd. 1, 2, q. 58, a. 5. [4] Ebd. 1, 2, q. 58, a. 5 ad 2.
[5] Ebd. 1, 2, q. 57, a. 1 3; 1, 2, q. 56, a. 3.

Damit stellen wir natürlich nicht in Abrede, daß das künstlerische Schaffen nicht auch eine ethisch gute Handlung werden könne, nur sagen wir, das ästhetische Schaffen als solches sei formal kein ethisches Handeln, vielmehr an und für sich, der Art nach betrachtet, eine ethisch indifferente Handlung. Anderseits resultiert aus dem moralisch guten Handeln des Menschen, wie früher dargetan, für den Menschen, Seele und Leib, eine gewisse Erhebung und Schönheit. Aber deshalb ist das sittlich gute Handeln in sich betrachtet und als solches mit nichten identisch mit künstlerischem Schaffen und Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes.

Im metaphorischen Sinne genommen und nicht anders billigen wir Kraliks[1] flüssiges Wort: „Die Moral als das schöne Handeln ist daher auch eine Kunst und zwar eine schaffende Kunst. Sie beruht zum Unterschied von der ethischen Moral nicht auf dem Willen, sondern auf dem Gefühl. Sie schafft nicht mit Absicht, sondern mit Genuß, nicht um der Welt zu nützen, sondern und vor allem das Schöne zu verwirklichen. Sie handelt, weil die moralische Handlung sinnlich schöne Erscheinung einer geistigen Idee ist, weil durch moralisches Handeln die Mannigfaltigkeit des Lebens, der Streit, die Kontraste, die gegensätzlichen Interessen aufgelöst werden in harmonische Einheit, in gegenseitige Ausgleichung.“ Nach obigen Auseinandersetzungen ist es deshalb selbstverständlich, daß der Ausdruck „ethische Moral“, im eigentlichen Sinne genommen, ein Pleonasmus ist; und der andere, „Moral als das schöne Handeln“, im Sinne Kraliks das moralisch gute Handeln nur in seiner ästhetischen Wirkung, nicht in seinem formalen Sein und Wesen bezeichnet.

Besonders oft bringt man das spezifische religiöse Verhalten in Bezug zum ästhetischen Verhalten und Schaffen und möchte es auf eine Linie mit ihm stellen. Es ist nun allerdings richtig, daß die Tugend der Religion in ihrer Ausübung zu viel Gefühl Veranlassung gibt. Aber fürs erste ist nicht das Gefühl als sinnlicher Affekt das formale Element der Religion als Tugend, sondern der einfache Willensakt der Hingabe an Gott. Auch wenn der sinnliche Affekt gar nicht mitspielt, kann man sehr religiös sein. Wenn sodann, wie die christliche Moral klarlegt, die Religion in ihrer Ausübung eine Tugend ist, gelten von ihrem Verhältnis zum ästhetischen Schauen und Schaffen alle jene Unterschiede, auf die wir zwischen diesen beiden Objekten bereits hingewiesen haben.

---

[1] S. 208.

In diese Linie trifft ein Gedanke Gaulkes[1]. Von Böcklin schreibt er: „Böcklin ist ein großer Heide, sofern er sich an kein festbegrenztes Glaubens- und Kunstdogma gebunden hat, er ist aber auch ein religiöser Künstler, sofern er sich, wie kaum ein zweiter, in die Natur versenkt hat. Denn schließlich ist die sinnige Naturbetrachtung, das Streben nach Erkenntnis und das Sicheinsfühlen mit der Natur Religion." Allerdings, wenn die Natur unser Gott ist, dann ist ein ästhetisches Sichversenken in sie auch ein religiöses. Aber wir erinnern auch hier an das Wort der Schrift: „Töricht sind alle Menschen, in welchen nicht Erkenntnis Gottes sich findet, und welche aus dem sichtbaren Guten nicht denjenigen zu erkennen vermochten, welcher ist, noch auch auf die Werke achtend erkannten, wer der Bildner sei; sondern entweder Feuer oder Wind, oder die schnelle Luft, oder den Kreis der Gestirne, oder gewaltiges Wasser, oder Sonne und Mond für weltbeherrschende Götter hielten." [2]

Das zweite System in unserer Frage ist das der formalen Verschiedenheit des ästhetischen Schaffens vom ethischen Handeln. Aus der Widerlegung der entgegenstehenden Identitätslehre fließt unmittelbar die Richtigkeit dieses zweiten Systems. Wir brauchen deshalb hierüber kein Wort mehr zu verlieren. Wenden wir uns lieber den einzelnen Unterarten desselben zu.

Auch hier begegnen uns zwei Extreme. Das eine behauptet eine absolute Bedingtheit des ästhetischen Schaffens durch das ethisch gute Handeln. So sagt z. B. Pernety: „Das einzige Mittel, ein vortrefflicher Maler zu werden, ist, ein vortrefflicher Mensch zu sein." [3] Das zweite Untersystem läßt auch hier eine absolute Trennbarkeit der beiden Aktivitäten zu; das ästhetische Schaffen gedeiht unter jedem ethischen Klima gleich gut oder gleich schlecht; die Tugend ist ohne allen positiven Einfluß auf das ästhetische Schaffen. Hören wir einige seiner Vertreter.

Münzer[4] denkt sich das Verhältnis der in Frage stehenden Werte folgendermaßen. „Wohl zu trennen von der Kunst und dem Künstler ist das Menschliche des Künstlers. Die größte Moralität, die edelsten Tugenden können uns nicht zum Künstler machen; aber die Kunst kann den Künstler im Verbrechen finden. Hagedorn hat nicht recht, wenn er sagt, es sei für den Künstler eine Ehre, wenn der Künstler ein rechtschaffener Mann ist."

---

[1] S. 45. [2] Weish 13, 1 2. [3] Münzer 109. [4] Ebd. 108.

Derselben Ansicht ist wohl W. Bode in Burckhardts „Cicerone“ [1]. Bezüglich Peruginos macht er die Bemerkung: „Wir lassen die Frage ganz aus dem Spiel, ob Pietro selber jemals so gefühlt hat, wie seine Gestalten fühlen. Sie ist eine ganz unstatthafte und beeinträchtigt die ewigen Rechte der Poesie. Auch als Atheist, wofür Vasari ihn ausgibt, hätte Pietro seine Ekstasen malen dürfen, und sie könnten ganz wahr und groß sein. Nur hätte ihn dabei eine innere poetische Nötigung bestimmen müssen.“ Und er fügt hinzu: „Über die ‚Gesinnung‘ des Künstlers und Dichters kursieren mancherlei unklare Begriffe, wonach dieselbe z. B. darin bestände, daß derselbe unaufhörlich sein Herz auf der Zunge trüge und in jedem Werke möglichst vollständige Programme seines individuellen Denkens und Fühlens von sich gäbe. Er hat als Künstler und Dichter gar keine andere Gesinnung nötig, als die sehr starke, welche dazu gehört, um seinem Werke die größtmögliche Vollkommenheit zu geben. Seine sonstigen religiösen, sittlichen und politischen Überzeugungen sind seine persönliche Sache. Sie werden hier und da in seine Werke hineinklingen, aber nicht deren Grundlage ausmachen.“

Noch weiter geht in dieser Richtung Schasler[2]: „Während Raffael z. B. ein lebenslustiger Kavalier und durchaus nicht skrupulöser Lebemann war, welcher sich den Teufel viel um den Papst kümmerte, außer insofern er ihm Arbeit im Vatikan gab, beginnt sein moderner Epigone, Overbeck, kein Bild ohne Gebet und fromme Zurüstung. Und Raffael war auch gläubig, aber in naiv-traditioneller Weise. Er ließ eben den lieben Gott einen guten Mann sein; Overbeck war nicht bloß gläubig, sondern fromm. Die Reflexion und Empfindsamkeit — Dinge, die den großen Künstlern der großen Kunstblüte unbekannte Dinge waren — sind den religiösen Malern der modernen Zeit sehr notwendig; und doch sind sie der Mehltau, der die besten Blüten am grünenden Baum der Kunst vergiftet.“

Unsere Ansicht geht auch hier wieder den Mittelweg. Wir sagen weder mit Pernety: „Ohne Tugend keine Kunst“, noch mit Schasler: „Kunst braucht keine Tugend“, sondern: Pfleget die Tugend, und ihr habt in ihr einen fruchtbaren Boden für die glückliche Entwicklung eurer künstlerischen Kräfte; mit andern Worten, der ethische Wandel des Künstlers ist von verhängnisvollem Einfluß auf seine Kunst.

Diese These ergibt sich eigentlich von selbst aus unsern früheren Auseinandersetzungen. Wir haben gesehen, daß der ethische Wandel

[1] S. 606. [2] Kritische Geschichte der Ästhetik I 766.

von großer Bedeutung fürs ästhetische Schauen und Genießen ist. Nun aber setzt das ästhetische Schaffen eine erhöhte ästhetische Tätigkeit und deshalb einen erhöhten Seelenzustand voraus, wie er durch ethisch guten Wandel bedingt ist; infolgedessen bedarf der Künstler desselben in erhöhtem Maße. Doch fassen wir noch einige Spezialgründe ins Auge. Sie gelten dem segensreichen Einfluß der Tugend auf das ästhetische Schaffen allen Motiven gegenüber, besonders aber solchen mit ethischem Inhalt.

Allgemein betrachtet, liegt der erste Segen des ethisch guten Wandels für den Künstler und seine Kunst in einer gewissen Klärung und Befestigung seiner religiös-sittlichen Weltanschauung. Wir kennen ihre Bedeutung für das ästhetische Schaffen. Nun aber findet der Künstler in der treuen Befolgung derselben seinen Frieden und deshalb sieht er auch hieraus, daß sie aus Gott ist. Er übt die Lehren und lernt sie so aus der Erfahrung kennen, wie von Christus geschrieben ist, er lernte aus Erfahrung, was es heißt, gehorsam sein[1]. Diese nicht bloß durch Spekulation, sondern auch praktisch in heißem moralischen Ringen gewonnene Kenntnis und Klarheit ist viel individueller und konkreter in allen ihren Lebensfasern durchgefühlt und durchgekostet als bloßes spekulatives Erkennen derselben, also die beste Grundlage für die ästhetische Einfühlung und künstlerische Wiedergabe. Vor keines Künstlers Auge strahlen die Sterne klarer und tiefer als vor dem Blick dessen, der in ihrem Lichte wandelt. Der hohe Lohn jeder guten Tat ist ein tieferes Verständnis für die Wahrheit, ein intimeres Auskosten ihrer Werte.

Zweitens pflegt die religiös-moralische Gewissenhaftigkeit des Künstlers auch seinen Zartsinn den Anforderungen und Pflichten seiner Kunst gegenüber. Die Ethik legt ihm, wie gehört, auch da gewisse Pflichten auf, wie jedem Stand und Beruf. Sei voll und ganz ein Künstler, strebe nach den schönsten Zielen deiner Kunst! Wer nun im allgemeinen ein wachsames Ohr für die Forderungen der Ethik hat, wird ihr auch auf dem Gebiete der Standes- und Berufspflichten ein solches leihen. Aber selbst wenn wir, was zwar nicht sachgemäß wäre, von einer eigentlichen ethischen Verpflichtung zur möglichsten Ausbildung im Künstlerberuf absähen und die künstlerische Gewissenhaftigkeit nur als ein Bedürfnis des künstlerischen Empfindens als solches auffaßten, auch in diesem Falle übte die ethische Gewissenhaftigkeit einen gewissen Druck aus auf die künst-

[1] Hebr 5, 8.

lerische und veranlaßte den Künstler, auch seinem künstlerischen Gewissen nachzugeben und alles nach bestem Erkennen und Können auszugestalten.

Dessoir[1] spricht von einem bösen Gewissen im Künstler, das ihn immer wieder zur Entwicklung seiner künstlerischen Kräfte antreibt. „Es gibt", sagt er, „eine Sittlichkeit, die darin besteht, daß die Erkenntnis der eigenen Fähigkeiten sich verbindet mit dem ernsthaften Versuch, aus ihnen zu machen, was nur irgend gemacht werden kann. Wir können das die Gewissenhaftigkeit des Künstlers nennen, obgleich der Ausdruck etwas Kleinbürgerliches und einen dumpfen Geruch an sich hat. Gewissenhaftigkeit meint hier nicht: irgend welchen Vorschriften treuherzig folgen, sondern ehrlich mit sich und aus sich heraus arbeiten. Der geistig Schaffende empfindet stets Gewissensunruhe, wenn er mit Dingen sich abgibt, die nicht zur Aufgabe seines Lebens gehören. Ein zeitweiliges Vergessen der Aufgaben, für die er da ist, kommt freilich vor, aber kaum hat die Ruhe eine Zeit gewährt, so beginnt das aufgeregte Spiel im Innern von neuem, und das böse Gewissen ist es, das ihn zu weiterem Schaffen antreibt. Daher ist das ‚böse' Gewissen so segensreich, und nichts Großes würde ohne seine Strafen zu stande kommen." Wir glauben in diesen Gewissensbissen des Künstlers die Stimme des moralischen Gewissens zu vernehmen, die ihm zuruft: Benütze deine Talente, sie sind dir von Gott gegeben, und du hast einmal über sie Rechenschaft abzulegen.

Drittens hebt der sittlich gute Wandel mächtig die Künstlerstimmung. Sie ist notwendig, haben wir gehört, fürs künstlerische Schaffen, diese heilige Wallung, dieses innere Glühen. Nur so mag das Werk gelingen, wenn der harte Stoff in der Glut der Begeisterung zum Schmelzen kommt! Zwei Künstler vorausgesetzt mit gleichen Talenten und Veranlagungen: welcher von ihnen hat für die Wahrheit, das Leben der Kunst, mehr Begeisterung, derjenige, der sich selbst in seinem Wandel belügt und betrügt, oder jener, der sich zum wahren Leben durchgerungen, ein Bild der Wahrheit geworden ist? Die Wahrheit ist sein Leben, und deshalb wird auch sein Herz wärmer für sie schlagen und sie in klarere und wärmere Farben kleiden können.

Ferner drückt den Tugendhaften nicht die Schwere der Sünde. Wie oft kann der Seelsorger von armen Sündern vernehmen, daß das Sündenleben ihnen Lust und Liebe zum Leben und zur Arbeit

[1] S. 268.

genommen hat. Plato[1] hatte recht, da er sagte, alles Leben der Menschen braucht guten Rhythmus und schöne Harmonie. Vor allem bedarf es des Rhythmus der guten Sitten und der Harmonie mit seinem Herrn und Gott. Könige an Talent und Macht, und wer es sei, mögen noch so sehr von sich als Göttern träumen: die Sünde und die Vorwürfe des Gewissens lassen sie tief im Innern vernehmen, daß sie keine Götter sind, wohl aber strafwürdige Geschöpfe eines, der auch ihre Tat gesehen und sie unabweisbar richten wird. Über diese Empfindung kommt kein Mensch hinaus. Und deshalb drückt ein lasterhaftes Leben gewaltig auf das Gemüt des Menschen, lähmt die Schaffensfreude, und wäre es auch der Arbeit eines Tagelöhners gegenüber, geschweige denn der Schöpferarbeit eines Künstlers.

Wie strahlt hingegen das Auge eines möglichst sündenfreien Menschenkindes, wie fühlt sich das Geschöpf befreit, wenn ihm die Überzeugung geworden: deine Sünden sind dir verziehen! Wie drängt es einen solchen wieder zur Arbeit, wie frühlingsfroh geht er an die schwersten Werke! Die Sünde ist des Lebens Tod, der Seelenfriede ist sein Leben. Wir machen aber immer einen Schluß a minore ad maius, wenn wir diese Ideen auf den Künstler anwenden. Wenn einer des Friedens und der tiefsten Seelenfreude bedarf, so ist es derjenige, dessen Werk gewissermaßen eine neue Schöpfung sein soll. Wir werden deshalb auch von diesem Standpunkt aus sagen müssen, je sittenreiner der Mensch, um so besser, gleiche Umstände vorausgesetzt, der Künstler.

Viertens geben Tugend und Sitte dem Künstler die nötige Lebensenergie für das ästhetische Schaffen. Wir haben bereits von der aufreibenden Arbeit des Künstlers gesprochen. Obwohl ihm das Talent von Gott gegeben, so ist dennoch eine rastlose Arbeit und Selbstzucht, ein nie sich Genügen und immer wieder Verfeinern nötig. In der Stille und Abgeschiedenheit der geistigen Sammlung empfängt er die künstlerische Eingebung, und nur in steter Aufmerksamkeit auf sein Werk und innigster Hingabe reift es heran wie das Kind im Mutterschoß.

„Diejenigen, welche nicht wissen, wie schwer es ist, die kochenden Säfte des Blutes zu bändigen, sie nicht zu zerstreuen, sondern einem fernen Ziele zuzuführen; diejenigen, welche nicht wissen, daß Liebe wächst und reift, indem sich die Säfte des Leibes läutern wie junger Most, den Eisenringe umschließen, wissen auch nichts davon, daß

[1] De leg. 2, c. 5, n. 654, C. 2.

Werke des Geistes Enthaltsamkeit, langes Schweigen, unablässiges Zusammenhalten der Gedanken erfordern, daß niemand die Herde der Wahrnehmungen heimführt, damit sie Wolle hergebe, aus der Phantasie Gewänder webt, wenn nicht ein Hüter und geschwinder Hund, die Selbstbeherrschung, sie beisammenhält, daß sie nicht an Wegrändern und Rainen grase.“ [1] „Wir verlangen von ihm, dem Künstler“, sagt Dessoir[2], „die ernsteste Hingabe an sein Unternehmen, einen gerade aufs Ziel gerichteten Blick, der nicht abschweift. Schludrige Machwerke sind schlechterdings unsittlich, auch wenn sie auf den frömmsten Ton gestimmt sind; sehr treffend nennt der Sprachgebrauch das Gegenstück, nämlich ein durch künstlerische Überzeugung bestimmtes Werk: ‚ehrlich‘.“

Wird nun ein unsittlicher Künstler seinem Werke die nötige Hingabe, Sorgfalt und Ausdauer entgegenbringen, er, dessen Willenskraft durch die Sünde gebrochen ist? Wer den Glauben und das Vertrauen auf sich auf moralischem Gebiete verloren, der wird es auch nur zu sehr auf dem der schaffenden Kunst tun. Mit gebrochener moralischer Kraft schwindet auch der künstlerische Schaffensmut, selbst oft physische, geistige und körperliche Schaffenskraft. Mit Recht bemerkt Hilbert[3]: „Wie unendlich viel reicher wäre die Welt der Kunst, wenn nicht Tausende von Talenten und Hunderte von Genies einfach verlumpt wären! Nicht daß sofort die künstlerische Persönlichkeit durch unsittliches Leben zerstört werde; . . . aber die geistige Selbständigkeit, die innere Freiheit ging zunächst verloren. . . . Schreitet aber dieser Prozeß der Selbstzerstörung weiter fort, so wird am Ende auch die künstlerische Persönlichkeit ruiniert. Die Lebensgeschichte der Künstler bietet zu dieser Behauptung die erschütterndsten Illustrationen. Unzählige genial angelegte Künstler sind einfach zu Grunde gegangen und gehen zu Grunde durch den Mangel an sittlicher Zucht. Durch fleischliche Leidenschaften sind sie willenlose Knechte ihrer Sinnlichkeit geworden. Die Unsittlichkeit hat all ihre künstlerische Produktionskraft zerfressen.“

Fünftens verlangt das künstlerische Schaffen ein gewisses Abstandnehmen vom Objekt, es besagt eben formal wie das ästhetische Verhalten Stoff- und Willenlosigkeit. Das tugendhafte Leben mit seiner steten Entsagung ist deshalb, auch von diesem Standpunkte aus, die beste Vorbereitung für künstlerisches Schaffen. In ihm hat

[1] Kunowski 191. [2] S. 456. [3] S. 46 f.

der Künstler eine gewisse Ferne den Weltdingen gegenüber genommen und vermag sich deshalb am besten zu klarer Darstellung ihrer Werte über sie zu erheben. Es ist wohl dieser Gedanke, den Wurm[1] im folgenden zur Darstellung bringen will. „Ist ein Volk sittlich korrumpiert, dann ist es sehr unwahrscheinlich, daß sich gerade die Künstler von der allgemeinen Sittenverderbnis freihalten würden. Und doch ist dies mindestens so weit nötig, daß sie ihren Werken jenen Geist der ruhigen Gehobenheit einzugießen vermögen, der keinem echten Kunstwerk fehlen darf."

Diese Ideen finden vor allem ihre Anwendung auf die künstlerische Behandlung von ethischen Motiven. Der Gute wird das sittlich Gute in seinen Werten tiefer verstehen und es deshalb bei gleichem Talente besser geben können[2]. Der Böse wird nur zu sehr von innen aus gedrängt, gut und bös zu entwerten, am liebsten jenseits von gut und bös zu stehen. Nicht bloß auf physischem, auch auf moralischem Gebiete gilt das Wort: Die Gesunden und die Kranken haben verschiedene Gedanken. Die Kunst ist individuell, heißt es immer, und sie ist es; sie ist ein Bild der Persönlichkeit. Es ist nicht anders möglich. Jede Rebe ist erdständig, jeder Apfel verrät den Baum, so trägt jedes Werk den Charakter seines Meisters. Konrad Weiß[3] sagt: „Bartels Grundsatz ist sicher zutreffend: ‚Was einer als Mensch ist, das ist er auch als Dichter, und umgekehrt, des Dichters Vorzüge und Schwächen finden sich im Menschen wieder, wenn darum auch nicht alles, was in den Werken des Dichters steckt, in seinem Leben gesucht zu werden braucht.' Künstlerisches und menschliches Erlebnis sind oft nur Analogien, decken sich nicht jederzeit ohne weiteres."

Es scheint deshalb dem sittlich Guten vorbehalten zu sein, das sittlich Gute in seinem ganzen inneren Werte auszufühlen, vor dem Bösen zurückzuschaudern und sie dementsprechend darstellen zu können. „Das kranke Innere eines Dichters", sagt Jean Paul, „verrät sich nirgends mehr, als durch seine Helden, welche er immer mit den geheimen Gebrechen seiner Natur wider Willen befleckt." „Du willst Künstler werden", sagt Seydelmann über die Schauspielkunst. „Sei zuvörderst ein ehrenwerter, tüchtiger Mensch! Du wirst überall den Schauspieler mangelhaft finden, wo dir der Mensch wurmstichig erscheint. Ein Mensch, der Komödie spielt und uns nicht schon durch sich zu fesseln versteht, wird uns fatal, darum gibt es so

[1] S. 19. [2] Jo 7, 17. [3] „Hochland", 4. Jahrg. II 477.

selten tüchtige Schauspieler, weil tüchtige Menschen selten sind. Das beste Mittel, edel zu erscheinen, ist edel sein." [1]

Man wird dem gegenüber nicht sagen, daß für den Künstler nur das ästhetische Einfühlen in einen Gegenstand und dessen Ideenkreis nötig ist, nicht das persönlich betonte. Es ist ja wahr, das erste ist formal allein ästhetische Arbeit: aber vergessen wir auch hier wieder nicht, daß der Mensch das ästhetische Einfühlen nicht in der rechten Tasche hat und das moralische in der linken. Es ist ein und dasselbe Strebe- und Gefühlsvermögen, in dem sich diese Gefühle abspielen, wenn auch einer andern Seite im Objekte gegenüber. Deshalb wird das moralische Gefühl notwendig das künstlerische heben oder drücken, fördern oder hemmen. „Nehmen Sie dem Künstler seine religiösen und sittlichen Gefühle, reißen Sie ihm mit frecher Hand den Glauben an Gott, Ewigkeit, Recht, Wahrheit, Sitte und Tugend, an Männerkraft und Frauenwürde, an eine sittliche Überordnung aus dem Herzen — lassen Sie ihm nichts übrig als den rohen Stein, den kalten Marmor, die seelenlose Farbe und den gefühllosen Ton, so haben Sie ihm die Seele genommen und nur den toten Leib übrig gelassen." [2]

Dessoir geht auf der Linie der gegenteiligen Ansichten noch weiter. Er meint, in phantasievolleren Naturen stehe neben der handelnden Persönlichkeit noch eine andere. Nehme man auf diese keine Rücksicht, so erwachse ein unmöglicher Anspruch an den Dichter, er müsse zugleich Choleriker und Phlegmatiker sein, er müsse ein Held sein, um einen Helden schaffen zu können. Demgegenüber glaubt der geschätzte Philosoph und Ästhetiker bemerken zu können, daß gerade der Schwächling ein feineres Gefühl für Heldenart besitzen könne als der Held selbst; letzterem sei diese Art so natürlich wie der Rhythmus seines Herzschlages, der Schwächling hingegen habe sich oft in den Stunden der Muße als Helden geträumt. „Es läßt sich nachweisen, daß Künstler, die dem unheimlichen Reiz des moralisch Gemeinen erliegen, die im Schmutz waten und Pestluft einatmen, die reinsten und zartesten Gebilde zu schaffen vermögen." [3]

Wir geben zu, daß in dem Künstler ideell und gehaltlich so viele Persönlichkeiten sind, als er darstellen muß. Es ist auch oben dargetan, daß das ethische Leben des Künstlers nicht zu identifizieren ist mit seinem künstlerischen. Dessenungeachtet glauben wir auch

---

[1] Müller, Philosophie des Schönen 117. [2] Tanner 147.
[3] Dessoir 253.

Dessoir gegenüber an dem Einfluß des ethischen Verhaltens auf das ästhetische festhalten zu müssen. Einmal erhellt dies aus obigen Gründen. Wenn sodann auch verschiedene Persönlichkeiten im Dichter vorhanden sind und es sich formal nur um klare, warme Durchdringung derselben von seiten des Künstlers handelt, also eine Tätigkeit, welche direkt eine außerethische ist, so ist eben dieser Blick und diese Liebe im Grunde doch durch das innerste Wesen des Künstlers bedingt, aus dem auch das ethische hervorgeht und in welches es, wieder auf andere Kräfte segensreich wirkend, zurückkehrt.

Daß der Schwächling ein feineres Gefühl für Heldenart habe, wie Dessoir meint, bleibt uns unverständlich. Übrigens würde diesem Satz der andere zu Grunde liegen, daß also doch das ethische Verhalten von Einfluß auf das ästhetische, speziell das kunstästhetische Schaffen, nur mit umgekehrtem Ausklang unserer Thesis, ist. Nach Dessoir scheint gesagt werden zu müssen, daß, je schlechter der Mensch, um so größer das künstlerische Verständnis fürs Gute ist. Das Ungereimte des Satzes leuchtet ein. Wenn es sich sodann auch nachweisen ließe, daß perverse Menschen „reinste und zarteste Gebilde" zu schaffen vermögen, so ist damit mit nichten bewiesen, daß wenn sie rein, selbe nicht noch reiner und zarter zu bilden vermocht hätten.

Im letzten Grunde ist auch die andere Lösung der Frage keine voll befriedigende. Man hat gemeint, es genüge für den Künstler in der Behandlung ethischer Motive, wenn er im Augenblick des Schaffens für ihre Wahrheit und Schönheit erglühe[1]. Und diese augenblickliche Begeisterung sei auch in einem Herzen möglich, in dem sonst das Laster heimisch sei. Wir stellen nicht in Abrede, daß auch in einem der Sünde hingegebenen Menschen dies heilige Feuer für Unschuld und Tugend auflodern kann. Der hl. Augustinus erzählt von sich, daß er tief in Sünden war, aber dennoch nach der Tugend sich sehnte und demnach für sie ein heiliges Feuer fühlte[2].

Aber fürs erste gibt man ja mit dieser Ausflucht zu, daß für den Künstler, der ein ethisches Motiv darstellen soll, eine bloß ästhetische Begeisterung für dasselbe es nicht tue, sondern eine wahrhafte Liebe zu demselben in seinem Herzen wohnen müsse, wenigstens im Augenblick des Schaffens. Man anerkennt also im Prinzip die Notwendigkeit des Guten für die Darstellung des Guten. Auch Wurm[3], der obiger Ansicht ist, muß gestehen: „Freilich darf der Künstler in der Sittenverderbnis nicht völlig untergegangen sein, eine aufwärts

[1] S. Meier 20 A. 16. [2] Egger 61 ff. [3] S. 21.

ringende Macht, eine innere Sehnsucht nach Höherem muß in ihm sein, wenn er wirklich noch zur Erzeugung von Werken mit positiv-sittlicher Wirkkraft fähig sein soll."

Also eine heilige Flamme für Unschuld und Tugend muß doch noch da sein! Aber wir möchten fragen, wo wird dieses notwendige heilige Feuer sich schöner entfachen und anhaltender brennen, in einem Herzen, das noch von hundert süßen Banden der Sünde umstrickt ist, oder in dem Mannesherzen der Entsagung und der in vielen Kämpfen und Arbeiten erprobten Gottesliebe?

Sodann ist zur wahren Begeisterung fürs Ethische auch die Gnade Gottes nötig; steht diese zwar allen zu Gebote, so wird sie dem braven Manne gegenüber eine reichere sein. Ferner ist diese Begeisterung eben nicht so tief und so anhaltend und so rein wie beim Tugendhaften. Und die Künstlerarbeit dauert lange, und wäre diese Stimmung beim Bösen anhaltend, so wäre er eben nicht mehr der, als den wir ihn jetzt voraussetzen. Zudem ist eine bloß augenblickliche Begeisterung, auch wie sie sich im Werke geltend macht, für jeden Kenner wohl zu unterscheiden von gefestigter, stäter, beharrlicher Tugend. Eine Schwalbe macht noch keinen Frühling und eine augenblickliche, vom sündigen Lebensgrunde losgerissene Begeisterung fürs Gute hat nicht Weihe, Würde und Kraft wie das Werk eines Heiligen. Auch die Kunstwerke wirken wie eine Rede suggestiv; es ist, als ob der Geist des Künstlers aus ihnen spreche und nach seinem Charakter und innersten Wesen den Beschauer ergreife. Auch Wurm[1] muß abschließend gestehen: „Zuzugeben ist indessen, daß auch im günstigsten Fall gewisse Imponderabilien mitschwingen, die dem feiner Empfindenden deutlich sagen, daß dies erhebende Werk nicht aus dem völlig unberührten Urgrunde einer ganz reinen oder naiv gläubigen Seele herausgewachsen ist."

Mag sich auch im Laufe der Geschichte bisweilen, wie z. B. bei den alten Griechen, eine Art von Antithese zwischen Gemüts- und Kunstcharakter zeigen — die Griechen seien schwermütigen Temperaments gewesen und ihre Kunst war doch so hell und klar und freudig abgeschlossen —, so dürfte dem tiefer Blickenden dieser Gegensatz nur ein oberflächlicher und im Grunde scheinbarer gewesen sein. Auf den antiken Völkern und denen ohne Christus überhaupt lag und liegt immer die Wolke eines gewissen düstern, unfreien, weil unerlösten Sinnes. Wie schwer mußte dieser Gedanke,

[1] S. 21.

die Sünde, auf das intellektuell so hochstehende Volk der Griechen gewirkt haben! Aber des Griechen Seele war von Haus aus klar und froh wie die Buchten seines Meeres und die Höhen seiner Berge; hätte er Christus in seiner Seele verspürt, die Wolke der Schwermut wäre auch von seinen übrigen Lebensverhältnissen weggezogen. Es ist ein alter Grundsatz, agere sequitur esse, wie einer ist, so handelt er; der Augenblick kann manches verdecken, die äußere Wirkung kann erst später sich offenbaren, dem tiefer Schauenden bleibt der Seelengrund nicht in gänzlichem Dunkel.

Auch diese Idee und Überzeugung von dem segensreichen Einfluß der Tugend auf Künstler und Kunst und des übeln vom Laster ist Erbstück einer aesthetica perennis. Plato[1] läßt in den „Gesetzen" den Athener die Frage stellen: „Wie aber, wenn er das Schöne mit Überzeugung wirklich für schön hält, ebenso das Häßliche für häßlich, und behandelt beide demgemäß? Wird dann ein derartiger Mensch in unsern Augen nicht besser gebildet sein im Reigentanz und der Musik? Oder ist es etwa ein anderer, der zwar mit seinem Leib und seiner Stimme das für schön Erkannte allemal recht tüchtig darzustellen vermag, aber ohne am Schönen selbst eine Freude oder gegen das Unschöne selbst einen Haß zu empfinden? Ist's nicht vielmehr jener erstere, der vielleicht mit Stimme und Körper nicht gerade im stande ist, alles am besten zu machen, aber durch Lust und Unlust macht er es am besten, indem er alles Schöne lieb hat und über alles Unschöne unzufrieden ist." Klinias gibt zur Antwort: „Wie du hier sagst, Freund, das ist weitaus die edlere Erziehung."

Aristoteles[2] spricht das tiefe Wort, das selbstverständlich auch von der Kunst gilt: „Der Mensch formt die äußere Gestalt wie auch die Lebensverhältnisse der Götter nach seinem eigenen Bilde." Individueller und konkreter gibt diesen Gedanken Xenophanes: „Den Sterblichen scheint es, daß die Götter ihre Gestalt, Kleidung und Sprache hätten. Die Neger dienen schwarzen Göttern mit stumpfen Nasen, die Thraker Göttern mit blauen Augen und roten Haaren. Und wenn die Ochsen und Löwen Hände hätten, Bilder zu malen, so würden sie Gestalten der Götter zeichnen, wie sie selbst sind."[3]

Strabo[4], dem man nachrühmt, er hätte die aristotelische Philosophie wie kaum einer verstanden, spricht denselben Gedanken bezüglich der Dichtkunst aus; im Dichter sei die edelste geistige und

---

[1] De leg. 2, c. 5, n. 654 C—D. [2] Polit. 1, 2, 1252 b, 26.
[3] Gaulke 2. [4] 1, c. 2, 14.

sittliche Bildung des Menschen die Voraussetzung der Trefflichkeit des echten und wahren Dichters. Denn die Tüchtigkeit des Dichters beurteilen wir nicht etwa wie die der Zimmerleute und Erzarbeiter — diese hängen freilich nicht mit Schönheit und Würde zusammen —, dagegen ist die Trefflichkeit des Dichters innig verbunden mit der des Menschen, und es ist nicht möglich, daß der ein guter Dichter werde, der nicht schon vorher ein guter Mensch war.

Was das Mittelalter hierin betrifft, so erinnern wir an Fiesole. Der bekannte Kunsthistoriker und selbst nicht unbedeutende Künstler Vasari gesteht, ein so hohes und seltenes Kunstvermögen habe sich nur bei einem Menschen des heiligsten Lebenswandels entfalten können. „Einige sagen, er habe nie den Pinsel in die Hand genommen, ohne vorher gebetet zu haben, und nie ein Kruzifix gemalt, ohne daß ihm die Tränen über die Wangen strömten; deswegen leuchte aus den Köpfen und der Haltung seiner Figuren die Tiefe seines reinen und edeln christlichen Sinnes. Und die Heiligen, die er gemalt, haben wirklich weit mehr das Aussehen von Heiligen als die eines andern Künstlers.“ [1] Auch Burckhardt [2] bringt Fiesoles Kunst mit dessen Charakter in Verbindung: „Wen Fiesole anwidert, der möchte auch zur antiken Kunst kein wahres Verhältnis haben; man kann sich die fromme Befangenheit des Mönches gestehen und doch in der himmlischen Schönheit des Einzelnen und in der stets frischen und beglückenden Überzeugung, die ihm zur Seite stand, eine Erscheinung der höchsten Art erkennen, die im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte nicht mehr ihresgleichen hat.“ Von Pietro Perugino sagt er [3]: „Bisweilen überzeugt er; in den meisten Fällen aber macht er uns eine ganz zweck- und ziellose Rührung vor. — Warum ist dies bei Fiesole anders? Weil eine starke persönliche Überzeugung dazwischentritt, die ihn nötigt, den höchsten Ausdruck immer so stark zu wiederholen, als er es irgend vermag.“

Beziehungsweise dieselbe Idee spricht Burckhardt von Michelangelo aus. Von der Behandlung seines Jüngsten Gerichtes in der Sixtina meint er [4]: „Der große Hauptfehler dieser gewaltigen Schöpfung, die schon durch die schlechte Erhaltung ungünstig wirkt, kam tief aus Michelangelos Wesen hervor. Da er längst gebrochen hatte mit allem, was kirchlicher Typus, was religiöser Gemütsanklang heißt, da er den Menschen — gleichviel welchen — immer und durch-

[1] Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Geschichte der Malerei I 411.
[2] S. 565. [3] Ebd. 606. [4] Ebd. 688.

gängig mit erhöhter physischer Macht bildete, zu deren Äußerung die Nacktheit wesentlich gehört, so existiert gar kein kenntlicher Unterschied zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten. Die Bildungen der oberen Gruppen sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die unteren. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, welche in andern Bildern dieses Inhaltes schon durch ihr bloßes symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, so sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen."

Schlegel[1] gesteht: „Das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe und die innigste, stille Begeisterung derselben waren es, was den alten Malern die Hand führte." Wie edel nimmt sich den obigen Anschauungen Schasslers gegenüber das Wort Goethes aus: „Große Gedanken und ein reines Herz ist, was wir von Gott erbitten sollen."[2] Und wie ganz anders als Schasler schreibt von Overbeck und seinen Schülern ein wenigstens ebenso Verständiger und Kunstbegabter, es ist der berühmte Verfasser der unvergleichlich schönen „Fabiola", Kardinal Nikol. Wiseman[3]: „Der Charakter, ja sogar die äußere Erscheinung der neueren katholischen Künstler Deutschlands hat einen tiefen Eindruck auf uns gemacht. Jeder, der sie kennen lernt, sieht sogleich, daß sie an alles glauben, was sie ausdrücken, daß ihr Herz mit der Hand ans Werk geht, daß sie vom Gefühl durchdrungen sind, daß ihr Schaffen etwas Heiliges ist. Wenn aber der Künstler sich unter den großen religiösen Malern des Mittelalters nach Mustern umsieht, wird er finden, daß dort nicht bloß Frömmigkeit, sondern wirkliche Heiligkeit für den vollkommensten Erfolg bürgt." . . . „Wir dürfen nicht erwarten, noch sollten wir wünschen, eine religiöse Kunstschule anders als durch Bildung einer Schule von religiösen Männern ins Leben zu rufen, d. h. von Männern, die ihr Werk mit Glauben und aus Liebe verrichten, deren äußere Leistungen der Ausdruck ihrer innerlichen Frömmigkeit werden."

Diderot schreibt von Fr. Boucher: „Der Niedergang des Geschmackes der Zeichnung, der Farbe, der Komposition, der Charaktere folgt Schritt um Schritt dem Verfall der Sitten."[4] Heine[5],

---

[1] VI 215.

[2] Müller, Die Keuschheitsideen in ihrer geschichtlichen Entwicklung und praktischen Bedeutung 120.

[3] S. 135 139. [4] Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte III 1043.

[5] VII 78.

dem gewiß niemand Tugendschwätzerei vorwirft, sieht sich doch zum Ausdruck genötigt: „Der Poet, der kleine Nachschöpfer, gleicht dem lieben Gott auch darin, daß er seinen Menschen nach dem eigenen Bilde erschafft." „Wenn daher Karl Moor und der Marquis Posa ganz Schiller selbst sind, so gleicht Goethe seinem Werther, seinem Wilhelm Meister und seinem Faust, worin man die Fasern seines Geistes studieren kann."[1] Rethel gestand u. a.: „Ein entschieden fester Charakter, Ausdauer und Geduld, ein frisches und heiteres Leben . . ., diese Punkte gehören zu unserer Aufgabe, die mit Treue und Demut zu lösen unsere Pflicht als Künstler ist; für das übrige wollen wir getrost den Himmel sorgen lassen."[2]

Müller[3] kann deshalb den Satz aufstellen: „Es läßt sich mit Evidenz in der Geschichte der Kunst nachweisen, daß ein moralischer Bruch stets auch ein Sinken der künstlerischen Gediegenheit, Runde und Harmonie zur Folge hat. Wir sehen das bei Bürger, Heine und namentlich bei fast allen Modernen. ‚Er hatte nicht Charakter genug, um ein großer Dichter zu sein', sagt Goethe von seinem Freunde Lenz. Selbst vom Schauspieler gilt die Forderung der Charakterhaftigkeit; ‚man muß etwas sein, um etwas scheinen zu können', sagt Beethoven." Es ist nicht richtig, wenn Münzer[4] meint: „Watelet kann nur resigniert wünschen: Bauet die Künste und übet die Tugend!" Vielmehr müssen wir beim Blick in die Sache selbst und die Kunstgeschichte sagen: „Übet die Tugend und bauet die Kunst!" Bei gleichen Talenten ist das Prinzip von Dursch[5] wahr: „Je sittlicher der Künstler selbst, desto vollkommener sein Werk."

All diese Ideen über den Einfluß des christlichen Glaubens und Wandels finden wir nachträglich herrlich bestätigt in Meyenbergs „Wartburgfahrten"[6]. Christliche Weltanschauung und christlicher Wandel geben Tiefen und Höhen, Weg und Steg zu einer neuen Kunst. „Die katholische Gottes- und Weltanschauung, die etwa ein Künstler voll und ganz in sich aufgenommen hat, dem sie in gewissem Sinne in Fleisch und Blut übergegangen ist, ist ihm keineswegs ein Hindernis, in Welt und Natur sich zu versenken, ins volle Menschenleben zu greifen, mit offenen Augen zu ringen und zu kämpfen, Aufwärtsstiege und Dekadenz realistisch zu betrachten. Ja seine Religiosität drängt ihn förmlich dazu. Doch sie drängt

[1] Ebd. [2] Kuhn a. a. O. III 1159. [3] Philosophie des Schönen 117.
[4] S. 108. [5] S. 134. [6] S. 240.

den Künstler zu weit Größerem: mitten unter Kampf und Streit, unter Auflösung und Dekadenz, dem Allerrealsten, was in der Welt sich findet, dem Geiste und der geistigen Harmonie nachzugehen und die Harmonie des Natürlichen und Übernatürlichen, des Sinnlichen und Geistigen, des Äußeren und Inneren künstlerisch schaffend zur lebensvollen Darstellung zu bringen. Der christliche Künstler tritt dem Primat der Materie entgegen, ohne die Materie als solche zu verdammen. Er findet leicht die Harmonie zwischen Gewissenspflege und Geschmackspflege. Die Religion hilft ihm, jene innere tätige Stille und jenen Abstand zu gewinnen, der dem Künstler notwendig ist, um wiedergebend und schöpferisch in das volle Menschenleben zu greifen und die Probleme des Lebens künstlerisch zu gestalten. Hätte sich Goethe voll und ganz zu dieser Gottes- und Weltanschauung durchgerungen, dann würden wir im ‚Faust' dieselben Tiefblicke in das wirkliche Leben gewinnen, die er uns jetzt verstattet, aber auch im zweiten Teile eine Erlösung, Rettung, ein Sichdurcharbeiten und -durchringen Fausts zur vollen Harmonie und eine Entfaltung der Lebensprobleme miterleben, die ihresgleichen suchen und vielleicht Dante übertreffen würde. Die volle Lösung dieser Lebensprobleme kann eben nur die christlich-schöne Seele finden."

„Opus sequitur operantem." Es ist nicht richtig im Sinne eines solchen Zusammenhanges vom ethischen und ästhetischen Schaffen, wie ihn der Panästhetizismus behauptet. Es ist auch nicht richtig im Sinne einer absoluten Bedingtheit des künstlerischen Schaffens durch den ethischen Wandel. Auch ein sittlich verdorbener Künstler vermag, absolut gesprochen, hervorragende Werke zu schaffen. Wir sagen absolut genommen; bei dem innigen Zusammenhang aller Kräfte im Menschen muß die Korruption der einen auch verderblich auf die andere wirken. Der sittliche Zustand des Künstlers wird deshalb direkt oder indirekt die Zahl, Art und Vollendung seiner Werke wenigstens sekundär beeinflussen.

VII. Aufgabe des Schönen.

Ehe wir in die Beleuchtung der Schönheitsziele eintreten können, haben wir uns Begriff und Arten des Zweckes an und für sich zu vergegenwärtigen. Aristoteles[1] nennt den Zweck einfach dasjenige, um dessentwillen etwas geschieht und auf das alle

[1] Met. 1, 3, 983 a, 31.

Bewegungen und Handlungen hingerichtet sind. Er ist nach ihm eine der Hauptursachen alles Werdens, eben weil er die schaffende Kraft zum Wirken veranlaßt[1]. Daraus geht auch hervor, daß der Zweck bei den mit Vernunft handelnden Wesen in der Vorstellung — in ordine intentionis — das erste ist, aber ebenso, daß er in der Linie seiner Verwirklichung — in ordine executionis — die letzte Stelle einnimmt[2]. Der vernünftig Handelnde stellt sich erst den Zweck vor, und ergreift zu dessen Realisierung die nötigen Mittel. Das reale Sein des Zweckes geht aus seinem ideellen hervor.

Vor allem sind zwei Arten von Zwecken klar voneinander abzuheben: der objektive, finis operis oder Sachzweck, und der subjektive, finis operantis oder persönliche Zweck; also der Zweck des Werkes und jener des Werkmeisters. Der erstere ist derjenige, den das Werk, die Handlung aus sich, gemäß ihrer natürlichen Einrichtung und Gestaltung verwirklichen kann. Der subjektive ist nichts anderes als die Idee, deren Realisierung der mit Vernunft Handelnde mit seiner Tätigkeit beabsichtigt.

Der Sachzweck kann wieder ein zweifacher sein: ein innerer, immanenter, der in der eigenen Vervollkommnung des betreffenden Wesens besteht; in aristotelischer Auffassung liegt er in der Wesensform des fraglichen Dinges selbst; denn aus der allseitig vollendeten Realisierung derselben ergibt sich die Vollkommenheit des betreffenden Seins. Dieser immanente Zweck läßt sich wieder in einen solchen im weiteren und engeren Sinne des Wortes ausscheiden; im weiteren Sinne, wenn er im Bereiche des inneren Seins- und Schaffenskreises vom betreffenden Subjekte sich bewegt; im engeren, wenn er in der tätigen Kraft selber bleibt, wie z. B. bezüglich der erkennenden Kraft das Ideenbild.

Diesem immanenten Ziel gegenüber als Unterart des objektiven Zweckes ist als eben solche zu unterscheiden der äußere, relative Zweck. Wir können hier der Klarheit halber wieder einen doppelten Fall unterscheiden. Entweder liegt die Wirkung wohl außerhalb der fraglichen Kraft, aber immer noch im Subjekt, dem diese Kraft zukommt, oder sie liegt gänzlich außerhalb des Subjektes. Ein Beispiel des ersten Falles hätten wir im ästhetischen Genuß. Derselbe liegt außerhalb der beschauenden Kraft, aber doch noch im handelnden Subjekt. Ein Beispiel der zweiten Art wäre eine Statue; obwohl ein

---

[1] Ebd. 11, 7, 1072 b, 2.

[2] Aristoteles, De part. an. 1, 1, 639 b, 10—30.

Werk der dem Künstler immanenten Kraft, liegt sie doch außerhalb des sie herstellenden Subjektes. Im ersten Fall haben wir es mit einem äußeren Sachzweck im weiteren Sinne zu tun; im zweiten mit einem solchen im engeren Sinne des Wortes. Der äußere Zweck im weiteren Sinne des Wortes ist nun immer auch ein immanenter in derselben Supposition.

Beide Zielarten, die objektive und subjektive, lassen wieder in Bezug auf ihre Verwirklichung eine ganze Reihe von Mittelzwecken zu. Von diesem Standpunkt aus unterscheidet man wieder einen nächsten, mittleren oder entfernteren und einen letzten Zweck. Es ist auch klar, daß der Werkmeister, mag er im letzten Grunde noch andere als bloß die objektiv aus seiner Handlung sich mit Notwendigkeit ergebenden Zwecke verfolgen, doch vernünftigerweise eben die objektiven als seine nächsten Zwecke beabsichtigen muß; ohne diese lassen sich seine subjektiven nicht erreichen.

1. Aufgabe des Schönen im Weltganzen.

Um die teleologische Stellung des Schönen im Weltganzen bestimmen zu können, müssen wir zuerst die Frage nach den Weltzielen überhaupt einer genaueren Prüfung unterziehen. Unsere erste Untersuchung gilt deshalb der Frage nach der Existenz von letzten Weltzielen. Wir müssen dieselben schon aus einer aprioristischen Erwägung bejahen, die allerdings im letzten Grunde auch empirischen Charakter hat, nämlich aus dem Bewußtsein von der Existenz Gottes und der Erkenntnis seines Wesens als der unendlichen Vernunft. Es liegt im Wesen der Vernunft zu ordnen, eines auf das andere hinzulenken, es in seinen Dienst zu stellen. Vor allem wird es deshalb im Wesen der unendlichen Intelligenz gelegen sein, in ihren Werken durchgreifende Ordnung zu schaffen, eines zum Mittel des andern und somit letzteres dem ersteren gegenüber als Zweck festzustellen.

Aristoteles führt den Nachweis für die teleologische Anordnung der Weltdinge aposterioristisch aus den tatsächlichen Verhältnissen in der Natur. Die Elemente, sagt der tiefe Forscher, haben ihren Zweck in den aus ihnen zusammengesetzten, anorganischen Körpern, diese wieder in den organischen, zunächst den Pflanzen; letztere sind der Tiere wegen da, und diese haben ihren Zweck im Menschen. Daß es in dieser Reihenfolge von Zwecken einen absolut letzten geben muß, ist bei einem vernünftigen Wesen als Ursache

der Welt klar. Nur so ist durchgreifende Ordnung möglich. Gibt es keinen absolut letzten Zweck, sagt Aristoteles[1] mit Recht, so auch keinen Mittelzweck. Denn es ist der letzte Zweck, der alle andern bestimmt. Ohne ihn fallen sie in sich zusammen wie eine Kette auf den Boden, die nicht in einem Ringe festen Halt besitzt. So gut sich deshalb in der Welt Zwecke finden, so gut existiert für sie auch ein letzter Zweck.

Die Frage, um die es sich hier deshalb nurmehr handeln kann, ist die: Worin besteht denn der absolut letzte Zweck der Welt? Die Welt hat theozentrale Stellung, und zwar primär; mit andern Worten, der absolut letzte Zweck der Welt ist Gott. Die Tatsache dieses Verhältnisses läßt sich auf verschiedene Weise erhärten. Aristoteles z. B. erschließt sie folgendermaßen. Nach ihm ist, wie bereits gehört, der objektive, innere Zweck jeglichen Dinges seine eigene innere Vervollkommnung, die Vollendung seiner Wesensform, oder wie er letztere nennt, seiner Entelechie. Aktualität und Zweck sind nach ihm materiell identisch, also zwar nicht begrifflich, aber doch sachlich ein und dasselbe. Der innere Zweck aller Dinge ist ihr vollendetes Sein. Infolgedessen muß die erste und reinste Entelechie, der alle andern Sein und Bewegung verdanken, notwendig auch der höchste und letzte Zweck aller Dinge sein; also Gott ist beides: erster Akt und letztes Ziel[2].

Der hl. Thomas bietet u. a. folgende Beweise für dieselbe Idee. Bei einer geordneten Reihe von Zweckursachen ist der letzte Zweck der Zweck aller vorhergehenden; so ist z. B. die Gesundheit des Kranken das Ziel aller Vorschriften des Arztes. Ferner sind Zweck und Gut identisch, und je höher ein Gut, um so mehr Ziele sind ihm in besagter Zwecklinie untergeordnet. Gott ist aber das absolute Gut, von dem alle die verschiedenen Ordnungen der Güte den bestimmten Grad der ihrigen erhalten, also ist er, wie das höchste Gut, so auch der absolut letzte Zweck in allen Zweckreihen[3]. Ein anderer thomistischer Beweis ist folgender. Das partikuläre Gut wird notwendig auf das allgemeine Gut als seinen Zweck bezogen. Der Teil ist eben des Ganzen wegen da. So ist auch Gut und Glück des Volkes etwas Höheres als das Privatwohl. Das höchste Gut aber, Gott, ist das allgemeine Gut, weil von ihm jegliches Gute seine Güte hat. Die Güte eines jeden einzelnen Dinges

[1] Ethic. Nik. 1, 1.

[2] Vgl. eine weitere Ausführung dieses Gedankens: Nik. Kaufmann 93; S. Thom., S. c. Gent. 3, c. 16. [3] Ebd. 3, c. 17.

ist aber diesem allgemeinen Gute gegenüber eine partikuläre. Deshalb wird jegliches Ding als ein partikuläres Gut auf Gott als die allgemeine Güte hingerichtet[1].

Nach Augustinus und Thomas durchflutet ein Strom notwendiger Gottesliebe die ganze Schöpfung; von Gott ausgegangen, drängt es sie alle, jedes in seiner Art zu Gott zurück; Gott ist aller Kreaturen letztes Ziel und Ende. Er ist ihr objektives Ziel, eigentlich Weltzweck, er ist aber auch ihr subjektives, d. h. Gott ist auch nach seinem Plane bei der Weltschöpfung ihr letztes Ziel. Begreiflicherweise. Ist er der Welt objektiver Zweck und strebt die Welt naturnotwendig diesem Ziele zu, so konnte ihr Gott als Vernunft keinen andern Zweck setzen. Es wäre das eine Vergewaltigung der objektiven Ordnung. Sodann konnte Gott bei der Weltschöpfung unmöglich einen andern Zweck als sich selbst intendieren, sonst wäre er zur Weltschöpfung nicht durch sich bestimmt worden, sondern durch ein anderes, infolgedessen wäre er nicht das absolut unabhängige und absolut vollkommene Wesen, das er ist. Gott ist also sowohl objektives als subjektives, sachliches und persönliches, absolut letztes Ziel der Welt.

Doch bestimmen wir dieses näher. Was will Gott von der Welt für sich, oder wie strebt die Welt zu Gott zurück? Auch hier finden wir wieder die schönste Harmonie zwischen subjektivem und objektivem Zweck, finis operis et operantis. Was die subjektive Absicht Gottes bei der Schöpfung der Welt betrifft, so ist es einmal klar, daß Gott die Welt nicht zu dem Zwecke schaffen konnte, um dadurch seine innere Vollkommenheit und Glückseligkeit zu gewinnen oder zu vermehren. Denn als absolute Vollkommenheit und Güte kann er diese seinem innersten Wesen nach weder gewinnen noch vergrößern. Wenn er aber dennoch, wie dargetan, sich selbst als letzten Zweck der Welt intendiert, so kann er es deshalb nur in dem Sinne tun, daß die Weltdinge durch ihre Natur, Tätigkeit und Ordnung seine Güte und Vollkommenheit offenbaren, also seine äußere Ehre begründen bzw. mehren[2].

Mit diesem subjektiven Zweck der Welt stimmt auch der objektive überein. Einmal vermögen die Geschöpfe nicht in dem Sinne

[1] S. Thom., S. c. Gent. 3, c. 17.

[2] Hic solus verus Deus bonitate sua et omnipotenti virtute non ad augendam suam beatitudinem, nec ad acquirendam, sed ad manifestandam perfectionem suam per bona, quae creaturis impertitur, liberrimo consilio simul ab initio temporis utramque de nihilo condidit creaturam (Conc. Vat. III, c. 1).

zu Gott zurückzukehren, daß sie in Gott aufgelöst würden. Gottes und der Geschöpfe Natur widersprechen einem solchen Übergange der Geschöpfe in Gott absolut. Das Unendliche kann nicht etwas in sich aufnehmen und das Endliche seinem Sein nach nicht unendlich werden. Es bleibt also auch in der höchsten Realisierung des Weltzweckes immer bei der Bewahrung der beiderseitigen Naturen: Gottes und des Menschen. Von einer Verwischung der Grenzen kann nie, auch nicht in seraphischer Liebe und Ekstase, die Rede sein. Infolgedessen bleibt für das Geschöpf, sei es bewußtes oder unbewußtes, als Tribut an die Gottheit, insofern diese das letzte Ziel desselben, nichts anderes übrig, als daß es ihre Größe offenbare.

Die Art und Weise dieser Verherrlichung kann eine zweifache sein, eine objektive, materielle, unabweisbare und eine subjektive, formale, freie. Wie das Kunstwerk eine Offenbarung des Künstlertalentes und deshalb ein objektives Lob auf dieses, so ist das Universum durch seine bloße Existenz eine Offenbarung von Gottes Geist und Kraft, ein ungeheuer reicher und mannigfaltiger Hymnus auf seine unendliche Natur. Gott ist so licht, strahlt es aus der Sonne; Gott ist so tief, spricht das Meer; Gott ist so mächtig, kündigt der Orkan; Gott ist so lieb, flüstert das Blatt. Blume und Stern, Flocke und Tau, Auge und Strahl: sie alle sind ein objektives Lob des Herrn. Je höher das Wesen, desto größer das Lob; je herrlicher das Kunstwerk, desto mehr lobt es den Meister.

Neben und über dieser objektiven Verherrlichung Gottes, in die naturnotwendig auch die freie Natur mit ihrem ganzen physischen Sein ihre Lieder wirkt, gibt es ein klar erkanntes und frei gewolltes Lob Gottes: die sog. formale oder subjektive Verherrlichung. Sie wird formale Verherrlichung genannt, weil sich in ihr im eigentlichen Sinne der Begriff von Ruhm und Verherrlichung findet: ein klares Erkennen und Anerkennen von den Vorzügen eines andern. Diese Verherrlichung Gottes eignet Engel und Menschen und ist ihnen Pflicht. Sie erkennen die Wahrheit, und deshalb liegt es in ihrem, die Wahrheit liebenden Geiste, der Wahrheit Zeugnis zu geben, vor allem also der Wahrheit von Gottes allmächtiger Größe und Herrlichkeit. Sie haben das Gesetz der Liebe in sich, das sie drängt, jeglich Wesen nach dem Grade seiner Güte zu lieben. Deshalb haben sie mit ihrem ganzen Herzen Gott, als das höchste Gut, liebevoll zu umfassen. Sie erkennen ihn als den Urgrund ihres Lebens, ihren Schöpfer, Eigentümer und Herrn, und deshalb müssen sie mit allen Kräften ihm dienen. Es ist schon ein Naturgebot:

„Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben aus deinem ganzen Herzen, aus deiner ganzen Seele, aus deiner ganzen Kraft, aus deinem ganzen Gemüte und deinen Nächsten wie dich selbst.“ [1]

In dieser Liebe zu Gott drängt es das Herz zur Bitte: „Geheiligt werde dein Name, dein Wille geschehe, wie im Himmel, also auch auf Erden!“ In dem Drange, Gott zu verherrlichen, fordert der Mensch die Geschöpfe alle zum Lobe Gottes auf; eine Stimmung, welcher das Benedicite der Psalmen erglüht und das Sonnenlied des liederreichen Franz von Assisi. So dringen Gott und Welt in gleicher, wahrer Weise auf das eine Ziel: die Verherrlichung des höchsten Wesens. Wer mit Christus am Sonnenuntergang seines irdischen Lebens über sein Tagewerk hin beten kann: „Vater, ewige Wahrheit und Liebe, ich habe dich verherrlicht“, der allein hat seinen Zielen gemäß und deshalb wahrhaft gelebt. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß der Mensch jeden Schritt und Tritt sich in ausdrücklichem Denken und Wollen mit dem höchsten Wesen zu vereinigen habe. Aber die Weihe an dasselbe muß in dieser oder jener Art geschehen, und muß so oft geschehen als nötig, um sich in seiner Liebe zu erhalten.

Aus diesem Eingehen des vernünftigen Geschöpfes in seine Ziele erblüht spontan die Ruhe seines tiefsten Strebens und damit sein Glück: der sekundär oder relativ letzte Zweck des Menschen. Solange es wahr ist, daß der Mensch von Gott ausgegangen und Gott die ewige Wahrheit, Güte und Schönheit ist, so lange bleibt ebenfalls wahr das große Wort St Augustins: „Mein Herz ist unruhig, bis es ruht in Gott.“ Gott ist also nicht bloß der letzte äußere Zweck des Menschen, sondern auch sein innerer, sein finis qui; der Mensch geht schließlich nur durch den Besitz Gottes in seine volle Ruhe und sein ganzes Glück ein. Die Welt hat also theozentrale Stellung.

Von Interesse für die ästhetische Teleologie ist die Frage nach der Stellung des Menschen in der Linie dieser Weltziele. Daß er in all seinem Tun und Lassen in die Ziele der letzteren einmünden muß, erhellt aus dem eben Gesagten. Es fragt sich nur, was für ein Verhältnis hat die unbewußte Schöpfung zur Realisierung ihrer Ziele dem Menschen gegenüber einzunehmen. Wir müssen sagen, ihre Stellung ist wie eine theo- so auch eine anthropozentrale. Wie ein Adelsbrief und eine königliche Urkunde liegt es in dieser oder jener Form im Schoße fast aller Philosophien, daß der Mensch

[1] Lk 10, 27.

Mittel- und Zielpunkt des sichtbaren Universums ist[1]. Es sind dies Nachklänge zu jenem Wort des Schöpfers in der Uroffenbarung, durch welches er den Menschen zum Eigentümer und König über das sichtbare Universum erhoben[2].

Vor allem sind es der Aristotelismus und die ganze christliche Philosophie, welche dieser Anschauung huldigen. Von Aristoteles haben wir schon früher gehört, wie er alles dem Menschen unterordnet; speziell meint er, daß der Mensch im Staate Zweck und Höhepunkt der sichtbaren Welt sei. Derselben Ansicht bezüglich der ersten von Aristoteles ausgesprochenen Idee ist auch Albert der Große[3] und sein Schüler Thomas. Letzterer spricht noch den schönen Gedanken aus, jegliches Geschöpf strebe, soweit es ihm möglich ist, nach einer Verähnlichung mit der geistigen Natur, und deshalb sei die Menschenseele der von den niedern Naturen intendierte Zweck.

Bei Bonaventura[4] findet sich dieser Gedanke noch individualisierter. Nach ihm gibt es einen zweifachen Weltzweck: einen hauptsächlichen, letzten, und dieser ist Gott, und einen sekundären, finis sub fine: der Mensch. Alles Sichtbare sei des Menschen wegen geschaffen. Denn weil dieser sich unmittelbar mit Gott vereinigen könne, so wolle alles zu ihm und in ihn, um durch ihn sein absolut letztes Ziel zu erreichen. Wieder erklärt der seraphische Lehrer, es gebe ein doppeltes Werden wegen der göttlichen Güte: eines zu deren Offenbarung, und das ist das Los aller Dinge; denn alle Wesen bringen nur die göttliche Güte zum Ausdruck; eines zur Teilnahme an derselben, und dieses wieder auf doppelte Weise: entweder sind die betreffenden Wesen bestimmt, selbst an der göttlichen Güte teilzunehmen, oder dann berufen, andern, welche direkt an denselben partizipieren, zu dienen. Zu ersterem Zwecke seien die vernünftigen Wesen geschaffen, zu letzterem die bloß körperlichen. In gewissem Sinne allerdings nehmen auch letztere direkt an der göttlichen Güte teil, doch nur insofern sie eben auf ein Höheres hingeordnet seien[5]. Alle niederen Daseinsformen sind deshalb, wie Bonaventura[6] sagt, nur Vorstufen für die Vernunftseele und werden durch sie teilhaftig der ewigen Glückseligkeit. Entweder muß man alle Teleologie der körperlichen Natur leugnen, und das ist gegen die Natur,

[1] Schopenhauer 488. [2] Gn 1, 26—31.
[3] Summ. theol. 2, tr. 11, 9, 63, membr. 2. S. Thom., Sent. 2, dist. 1, q. 4, a. 3; S. c. Gent. 3, c. 22.
[4] II 383. [5] Ebd. 42, n. 1. [6] Ebd. 42, n. 3.

oder die Natur muß durch die Vernunftseele in ihr letztes Ziel eingehen. Das Zeugnis für ihre Richtigkeit tragen diese Ideen in sich selbst. Wir können sie auch auf folgende Weise näher beleuchten.

Wie auseinandergesetzt, ist jedes Geschöpf ein Widerstrahl von Gottes Güte, eine objektive Verherrlichung seines Werkmeisters. Vischer sieht in der Welt um den Menschen eine Ahnung seiner Persönlichkeit. Nach seiner pantheistischen Auffassung ist dies allerdings nicht richtig; aber ein Ahnen, ein Sehnen der Natur nach der Persönlichkeit des Menschen, insofern sie Erkenntnis und Liebe Gottes besagt, geht doch durch die ganze Schöpfung. Darum leuchten die Sterne so licht, darum rauschen die Wasser so laut, darum blühen die Blumen so lieb, daß der Mensch sie nach seiner Art in sich aufnehme, sie umwandle in Gotteserkenntnis und Liebe; die unbewußte Gottesliebe will bewußte werden.

Der Mensch ist nicht bloß der König der Natur, indem ihm alles zur Beherrschung unterstellt ist; er ist auch ihr Sänger und Priester. Er soll das Wort Gottes, das in jede Kreatur von dem ewigen Wort hineingelegt ist, lesen und sich von ihm in Licht und Liebe zu Gott hinleiten lassen. Als Priester der Natur soll er aus ihr in freier Entsagung Gott ein Opfer darbringen. Selbst Schopenhauer[1] muß gestehen: „Opfer bedeutet Resignation überhaupt, und die übrige Natur hat ihre Erlösung vom Menschen zu erwarten, welcher Priester und Opfer zugleich ist.“ So findet die Natur mit ihrer Erhöhung im Menschen den Durchgangspunkt zu Gott.

Meister Eckhard gibt den Rat: „Ich bewähre dies mit Christo, da er sagt: ‚Wenn ich erhöhet werde von der Erde, alle Dinge will ich nach mir ziehen.‘ So soll der gute Mensch alle Dinge hinauftragen zu Gott, in ihren ersten Ursprung. Dies bewähren uns die Meister, daß alle Kreaturen sind gemacht um des Menschen willen. Dies prüfet an allen Kreaturen, daß eine Kreatur die andere nutzet: das Rind das Gras, der Fisch das Wasser, der Vogel die Luft, das Tier den Wald. So kommen alle Kreaturen dem guten Menschen zu nutz: eine Kreatur in der andern trägt ein guter Mensch zu Gott.“[2]

Dürfen wir uns die Digression erlauben, die Konsequenz dieser Lehre auf übernatürlichem Gebiete zu verfolgen, so müssen wir sagen: Seit dem Tage, da der große Riß zwischen Gott und den Menschen sich vollzogen; seit dem Tage, da der Strom der naturnotwendigen Gottesliebe in der Menschenbrust durch die Sünde sich verlor, seit

[1] S. 488. [2] Ebd. 489.

dem Tage seufzt die Natur nach Erlösung. Der Strom drängt vorwärts, aber er stürzt in die Kluft, welche durch die Sünde geschaffen ist. Jetzt ist es nicht mehr bloß der Mensch, sondern der Menschensohn einfachhin, nach dem die Natur verlangt: Christus. „Denn der Nichtigkeit ist die Schöpfung unterworfen worden, nicht freiwillig, sondern um deswillen, welcher sie unterworfen hat auf Hoffnung hin; weil auch sie selber, die Schöpfung, befreiet werden wird aus der Knechtschaft des Verderbens hinein in die Freiheit der Herrlichkeit der Kinder Gottes. Denn wir wissen, daß die ganze Schöpfung zumal seufzet und in Wehen ist bis jetzt. Nicht allein aber sie, sondern auch wir selber, die wir die Erstlinge des Geistes haben, auch wir selber seufzen in uns, Annahme zur Gotteskindschaft erwartend, die Erlösung unseres Leibes.“ [1] So zeichnet sich die Linie der Weltziele in den großartigen Worten des Apostels: „Alles ist euer, ihr aber Christi, Christus aber Gottes.“ [2]

Dessenungeachtet kann man wissenschaftlich und im vollen Sinne nicht sagen, daß der Zweck der sichtbaren Natur dem Menschen gegenüber eigentlich ein formal ethischer sei. Wenigstens läßt sich dies nicht von dem objektiven oder Sachzweck aufstellen. Die Weltdinge haben wohl den Zweck, dem Menschen zu dienen. Der hl. Thomas [3] sagt: „Der einen bedient er sich als Nahrung, andere verarbeitet er zur Kleidung, wieder andere sollen ihm Hilfsmittel sein zur Fortbewegung, über all dies macht er sich dieselben zur Vervollkommnung seiner Kenntnisse zu nutze.“ Aber Sachzweck eines unbewußten Wesens kann nur dasjenige genannt werden, wozu das betreffende Ding in Entwicklung seiner Kräfte notwendig physisch hingerichtet ist und was es in eigener Tätigkeit bewirkt.

Vom kantischen Subjektivismus befreit, ist der Gedanke Lotzes [4], namentlich in seinem zweiten Teile, um den allein es sich hier handelt, richtig: „Wir setzen in dem Weltganzen unbedingt wertvolle Zwecke voraus, um deren willen überhaupt alles ist, was ist. Aber keine dieser Zweckideen verwirklicht sich selbst, sondern alle bedürfen, um in irgend einer bestimmten Erscheinung da zu sein, die Mitwirkung eines Systems realer Mittel, und zwar solcher, deren Wirkungen nach allgemeinen, immer gleichen Gesetzen erfolgen, keineswegs aber sich veränderlich nach den Zwecken richten, denen sie dienen sollen. Eine Zweckidee wird deshalb nur dann

---

[1] Röm 8, 20—23. [2] 1 Kor 3, 21—23. [3] S. c. Gent. 3, c. 22.
[4] Grundzüge der Ästhetik 14.

erfüllt, wenn diese realen Mittel sich in einer solchen Weise verbunden haben, daß aus ihrem allgemein-gesetzlichen, blinden Wirken das, was der Zweck will, als mechanisch notwendige Folge ohnehin entspringen muß."

Auch der Aquinate[1] lehrt, daß der einer jeden Sache eigene Zweck, wodurch sie zum letzten Ziele hingeordnet werde, ihre eigene Tätigkeit sei. Nun kann aber fürs erste, wie ersichtlich, von einer moralischen Tätigkeit in vernunftlosen Geschöpfen keine Rede sein. Sodann ist auch der Einfluß, den unbewußte Wesen auf das moralische Handeln der Menschen ausüben können, nicht die ihrer Natur entsprechende, eigentümliche Tätigkeit derselben. Endlich kann ein unvernünftiges Wesen in eigener Kausalität nicht moralische Wirkungen hervorbringen; es wäre dies eine Wirkungsweise über seine Ordnung hinaus, was, die Naturkraft sich selbst überlassen, eine metaphysische Unmöglichkeit wäre. Mit Recht sagt Kant[2]: „Moralität und eine ihr untergeordnete Kausalität nach Zwecken ist schlechterdings durch Naturursachen ausgeschlossen." Infolgedessen kann man auch den eigentlichen finis operis, den Sachzweck irgend eines unbewußten Dinges, auch wenn es sich bloß um den äußeren handelt, im strengen Sinne nicht einen moralischen nennen.

Der Mensch hat freilich die Pflicht, sich aller Geschöpfe letztlich zur Erreichung seines Endzieles zu bedienen. Aber das begründet in den Dingen, deren er sich bedient, noch nicht eine eigentlich moralische Wirksamkeit oder einen eigentlich moralischen Sachzweck. Die Geschöpfe haben dem Menschen gegenüber, bezüglich seiner moralischen Handlungen, nur die Bedeutung einer Veranlassung, aber nicht einer physischen Ursache. Höchstens könnte man sie eine sog. moralische Ursache einer moralischen Tat nennen, insofern die Geschöpfe in gewissem Sinne zum Lob Gottes einladen, anregen. Aber auch das ist nicht eine moralische Ursächlichkeit im eigentlichen Sinne, wie man sie z. B. dem Befehl und Rate zuschreibt, sondern nur eine entferntere, metaphorisch so genannte. Was also den Sachzweck der sichtbaren Schöpfung betrifft, so kann er weder als innerer noch als äußerer im eigentlichen Sinne ein ethischer sein.

Fassen wir aber den subjektiven Zweck derselben ins Auge, d. h. die Absicht, die Gott bei Schöpfung der Welt hinsichtlich des Menschen verfolgt hat, so liegt es einmal auf der Hand, daß er

---

[1] 1 Sent. 2, dist. 38, q. 1, a. 2. [2] S. 334.

ihre Sachziele auch zu seinen persönlichen gemacht; ebenso will er nichts, was die Seinswerte nicht vermögen. Ferner ist es klar, daß Gott das moralisch gute Handeln des Menschen intendiert, und deshalb hat er dem Menschen in letzter Linie die Schöpfung zu diesem Ziele übergeben, daß er hieraus Veranlassung nehme, sein moralisches Ziel zu erreichen. Die sichtbare Schöpfung und das sittlich gute Handeln des Menschen stehen also nach des Schöpfers heiligem Willen in Beziehung zueinander; freilich nicht so, daß die erstere unmittelbar ihren eigentlichen Sachzweck im moralischen Leben haben, sondern nur in dem Sinne, als nach des Schöpfers Absicht der Mensch sie in letzter Beziehung zu diesem Zweck gebrauchen soll.

Wollen wir die Thesen von der theo-anthropozentralen Stellung des Universums miteinander verbinden, so könnten wir uns zwei konzentrische Kreise denken. Das gemeinschaftliche Zentrum ist Gott. Der äußere Kreis stellt die sichtbare Natur um den Menschen dar; seine Radien führen alle in den zweiten Kreis, in dem der Mensch sich bewegt, und durch diesen zu Gott. Angelus Silesius setzt diese Planimetrie in die frommen Zeilen um:

Mensch! Alles liebt dich,
Um dich ist sehr Gedrange:
Es läuft dir alles zu,
Daß es zu Gott gelange.

Und nun die Welt als Schönheit, welches ist ihr Zweck? Nach dem Pessimismus wären wir dieser Frage enthoben. Ist doch in seinen Augen diese Welt wie die schlechteste so auch die häßlichste, die sich denken läßt. So meint Lemcke[1], die Welt sei so ziemlich eine mißratene, indem kaum ein Ding in der Natur seiner Idee völlig entspricht. Und Lotze[2] ist der Ansicht, daß wir nicht im stande seien, zu beweisen, die gegebene Welt entspreche ihrem Zwecke, und daß wir in der vorhandenen Wirklichkeit nur ein unvollkommenes und ungeschicktes Mittel der Verwirklichung des Weltzweckes finden. Aber schon die alten Griechen und Römer beschämen diese Weltanschauung durch die Benennung der Welt als *κόσμος* bzw. „mundus", „Schmuck und Ordnung". Plato[3] sagt: „Der Urheber der Welt war gut, und so schuf er denn im Weltall ein Werk von unvergleichlicher Schönheit und Güte." Sie ist nach ihm das Abbild ihres Schöpfers, *θεὸς αἰσθητός*, der sichtbar gewordene Gott, überaus groß und schön und vollendet.

[1] S. 22. [2] Grundzüge der Ästhetik 14. [3] Tim. c. 6, n. 29 E.

In seinem Werke „Über den Trost der Philosophie" besingt Boethius[1] die Schönheit der Welt. Gott, das schönste Wesen, planierte sie in ihrer Schönheit und formte sie zu einem dem Urbilde entsprechenden Ganzen. Derselben Ansicht sind die Väter und Scholastiker. Nach Augustinus[2] ist das ganze Universum sehr gut und schön. Aus allen Einzeldingen bildet sich nach ihm eine bewundernswürdige Schönheit des Ganzen. Auch das Böse, das sich in der Welt findet, ist wohl geordnet und am rechten Platze; es läßt nur um so besser das Gute hervortreten; auf der Folie des Bösen gefällt es um so mehr und erscheint lobenswerter. Bonaventura[3] findet die Welt schön vom höchsten Geschöpf bis zum niedersten, vom Aufgang bis zum Niedergang. „Wo nur Bahnen möglich waren", sagt zu Kopernikus Galileis Geist, „da wohnen Weltkörper, und wo nur Wesen sich glücklich fühlen konnten, da wohnen Wesen. Und durch diese ganze zahllose Mannigfaltigkeit von Wesen herrscht bis zum kleinsten herab unverbrüchliche Ordnung. Ewige Gesetze bestimmen alles, von Himmel zu Himmel, von Sonne zu Sonne, von Erde zu Erde, in entzückender Harmonie."[4]

Und die Ziele dieser Harmonie? Ist etwa die Welt als Schönheit relationslos? Unmöglich! Das ganze Universum mit all seinen ungezählten Werten ist, wie gesehen, voll von Beziehungen sowohl zu Gott als zu den Menschen. Deshalb können auch die ästhetischen Werte als spezial kosmische nicht beziehungslos sein, müssen vielmehr in die allgemeinen Weltzwecke ein- und ausmünden. Der partikuläre Zweck, sagt der hl. Thomas[5] mit Recht, wird auf den allgemeinen hingeordnet. Fassen wir diese, insofern sie vom Ästhetischen realisiert werden, etwas näher ins Auge.

Fürs erste sind die ästhetischen Werte von großer Bedeutung für den ersten und letzten Zweck alles Geschaffenen: die Verherrlichung Gottes. Die Welt ist ein Werk der göttlichen Kunst. Sie bietet einen unendlichen Reichtum von Ideen, die selbst wieder voll von Lichtern sind; läßt uns demnach Blicke tun, klare und auch ahnungsreiche, in den Ideenschoß des göttlichen Denkens und Schaffens. Sodann finden sich die allgemeinen Ideen in unendlich mannigfaltigem Wechsel verwirklicht, was auf eine ebenso reiche Gestaltungskraft der göttlichen Kunst schließen läßt. Nehmen wir

[1] De Cons. philos. l. 3 (Migne, P. l. LXIII 758, v. 4—8).

[2] Enchiridion 11 (Migne, P. l. XL 236); De civ. Dei 11, 21 (Migne, P. l. XLI 334). [3] V 426, n. 8.

[4] Jungmann, Ästhetik I 207. [5] S. theol. 1, 2, q. 21, a. 2 ad 2.

dazu, daß der göttliche Künstler seinen Stoff aus dem Nichts hervorbringen mußte, so ist eben die Künstlerkraft, welcher die Welt ihr Dasein verdankt, identisch mit der göttlichen Weisheit und Allmacht.

Es gibt im Universum nichts, das uns Gott so in seiner Schönheit und Erhabenheit offenbart, als die Weltschönheit. Letztere ist deshalb der geeignetste und populärste Ausgangspunkt für die Gottesbeweise. Als solchen betrachtet ihn auch das Buch der Weisheit[1]: „Töricht aber sind alle Menschen, in welchen nicht Erkenntnis Gottes sich findet und welche aus dem sichtbaren Guten nicht zu erkennen vermochten denjenigen, welcher ist, noch auch achtend auf die Werke erkannten, wer der Bildner sei, sondern entweder Feuer oder Wind, oder die schnelle Luft, oder den Kreis der Gestirne, oder gewaltiges Wasser, oder Sonne und Mond für weltbeherrschende Götter hielten. Sofern nun, durch deren Schönheit entzückt, sie diese für Götter annahmen, hätten sie bewußt werden sollen, um wieviel vorzüglicher deren Beherrscher ist; denn der Schönheit Urheber hat sie geschaffen. Oder falls sie deren Macht und Wirksamkeit anstaunten, so durften sie daraus erschließen, daß derjenige, welcher selbe hervorgebracht, mächtiger als diese ist. Denn aus der Größe geschöpflicher Schönheit kann vergleichungsweise deren Schöpfer erschaut werden. Jedoch auf solchen ruht noch minderer Vorwurf. Und die irren ja gar leicht, welche Gott suchen und finden wollen. Denn während sie sich mit seinen Werken abgeben, prüfen sie, und werden gewonnen: denn schön ist das Sichtbare. Hingegen sind auch sie darob nicht freizusprechen. Denn vermochten sie so weit zu erkennen, daß sie die Welt erfassen konnten, wie fanden sie nicht leichter den Herrn derselben!“

„Wie“, fragt Chrysostomus[2], „verkünden die Himmel den Ruhm Gottes? Dadurch“, antwortet er, „daß sie durch die Schönheit ihres Glanzes den Beschauer zur Bewunderung des Schöpfers hinlenken.“ Der hl. Bonaventura[3] beleuchtet in klassischer Darstellung den Gedanken, daß die Dinge der sichtbaren Welt nur ein Schatten, Widerspiel, Bild, Denkmal, Spiegel des ersten, allweisen, allguten, allmächtigen Prinzips sind, und deshalb lenken sie den Geist des weisen Beschauers auf den ewigen Gott hin und seine alles schaffende, vorbildende und ordnende Kunst. Auch die ästhetischen Weltwerte haben wie alle andern ihr Ziel in Gott, seiner Verherrlichung, und verwirklichen es in besonders hohem Maße.

---

[1] 13, 1—9. [2] Bei Migne, P. gr. LVI 144. [3] I, c. 5, 302, n. 11.

Was speziell den Schluß von der Herrlichkeit der menschlichen Gestalt auf die Größe Gottes betrifft, so haben ihn bereits die Alten gezogen. Der berühmte heidnische Arzt Galenus schrieb das schöne Wort: „O Gott, der du uns gebildet hast, ich glaube einen Preisgesang zu deinem Lob zu singen, wenn ich den menschlichen Körper beschreibe. Ich ehre dich mehr, wenn ich die Schönheit deiner Werke aufdecke, als wenn ich in den Tempeln kostbaren Weihrauch anzünde." Er soll auch zum Gottesleugner Epikur gesagt haben: „Betrachte nur einmal deinen Leib und seinen wundervollen Bau, und sage mir dann, ob du noch am Dasein Gottes zweifeln kannst. Siehe, hundert Jahre will ich dir Zeit geben zum Nachdenken, ob man vom ganzen menschlichen Körper auch nur den geringsten Fehler dem Meister, der ihn gemacht, nachweisen oder ob man die Glieder des Leibes verändern könnte, ohne diesem dadurch auch die Schönheit, die Nützlichkeit zu rauben. Nicht ein Mensch, nur Gott ist im stande, ein so herrliches Gebilde, ein so wundervolles Meisterstück zu schaffen." [1]

Die Welt als Schönheit und der Mensch! Wie die unbewußte Natur ihren Mittelzweck im Menschen hat, so notwendig auch ihre ästhetischen Werte, die schönen Erscheinungen. Es kann sich nur um die Art dieser anthropozentralen Zwecke des Schönen handeln. Aber was wir von den kosmischen Werten überhaupt in Abrede stellen mußten, das gilt natürlich auch von den ästhetischen im besondern. Wir können deshalb auch bezüglich der ästhetischen Werte nicht sagen, daß ihr äußerer Sachzweck das Moralische sei. Dies gilt selbst vom moralisch Schönen; denn insofern es schön ist, handelt es sich nur um seinen Formalbezug zur ästhetischen, nicht zur moralischen Kraft. Da nun die göttliche Weisheit sich total an die Sachverhältnisse anschließt, wie sie von ihr geschaffen sind, so kann man auch von diesem subjektiven Standpunkte aus nicht im eigentlichen Sinne sagen, das Ästhetische habe seinen Zweck im Moralischen, es wirke eigentlich moralisch, wie Pictet[2] die Wirksamkeit des Schönen sich vorzustellen scheint.

Gott will allerdings, wie wir noch sehen werden, daß der Mensch sich auch des Ästhetischen zur Förderung seiner wahren Lebenswerte und deshalb vor allem der moralischen bediene. Aber es sind zwei ganz und gar verschiedene Dinge, jemand Veranlassung zur Realisierung eines von ihm zu erstrebenden Zweckes sein oder diesen

[1] Linzer Quartalschrift 1909, II 341. [2] S. 97.

Zweck selbst in sachlicher Kraftentwicklung verwirklichen. Damit machen wir begreiflicherweise das Ästhetische auch dem Menschen gegenüber nicht relationslos; nebst der direkt moralischen Zielstrebigkeit, die wir ihm absprechen müssen, sind eben eine Reihe anderer Einflüsse möglich und auch tatsächlich.

Welches ist nun, positiv beleuchtet, der äußere Sachzweck des Ästhetischen dem Menschen gegenüber? Er ergibt sich aus der gegebenen Auffassung des Ästhetischen überhaupt. Es handelt sich in ihm formal nur um seine Stellung zu den wahrnehmenden Kräften. Ist nun der Sachzweck eines Dinges dasjenige, was es in eigener Kraftentfaltung zu erreichen vermag, und ist anderseits das objektiv Schöne eine solche Übereinstimmung des Gegenstandes mit den wahrnehmenden Kräften, daß letztere durch dasselbe in eine ihnen allseitig entsprechende Tätigkeit versetzt werden, so ist eben diese durch das Schöne hervorgerufene vollendete Funktion der Kraft der erste äußere Sachzweck des Schönen. Einmal durch die lebensvolle Vereinigung mit der wahrnehmenden Kraft eingetreten in den geheimnisvollen Kreis der inneren Kräfte, löst das Schöne eine ganze Zahl von Tätigkeiten aus. Wir können deshalb mit Wurm[1] sagen, ein relativer Sachzweck des Schönen ist die Lebenserhöhung. Was besagt das wachgeküßte Leben der inneren Kräfte anderes als wie jede Tätigkeit neues und erhöhtes Leben? Da diese Tätigkeit, wie es in ihrem Objekt, dem Schönen, liegt, eine voll entsprechende ist und als solche empfunden wird, stellt sich als die notwendige Begleit- und Folgeerscheinung jeder glücklichen Betätigung die Liebe zu dieser Beschäftigung ein und deren Objekt, dem Schönen.

Es ist dies noch keine eigentlich moralische Liebe, sondern nur eine notwendige Liebe unserer strebsamen Natur; kein Verdienst, nur eine pathologische Folge der Beschäftigung mit dem Schönen. An dem bewußten Besitz des geliebten Gutes, des Schönen, kommt das Strebevermögen, das Gemüt zur Ruhe, fließt aus ihm der Genuß. Deshalb können wir wie die Liebe zum Schönen so auch den Genuß, der sich aus der Beschäftigung mit ihm einstellt, relative Sachzwecke des Schönen nennen. An dem Genuß des Schönen wärmt sich immer die Liebe zu ihm, und so hat der hl. Thomas recht, wenn er wie den Anfang des beschaulichen Lebens, den Entschluß zu demselben, so auch dessen Abschluß und Ende in das Gemütsleben verlegt.

---

[1] S. 27 ff.

Der heilige Lehrer[1] spricht sich hierüber kurz folgendermaßen aus: „Weil jeder Freude und Ergötzen hat, wenn er zu dem gekommen ist, was er liebt, findet das beschauliche Leben seinen Abschluß in dem Vergnügen, von wo aus die Liebe wieder wächst.“ „Das beschauliche Leben ist zwar seinem Wesen nach in der Vernunft, hat aber sein Prinzip, d. h. seinen bewegenden Anstoß, im Strebevermögen, da man durch die Liebe zur Beschauung gedrängt wird. Und weil das Ende dem Anfang entspricht, daher kommt es, daß auch das beschauliche Leben im Gemüt Abschluß und Vollendung findet; denn im Beschauen des geliebten Gegenstandes finden wir Vergnügen, und die Freude an dem geschauten Gegenstand löst wieder reichere Liebe aus.“ Thomas[2] fügt sehr trefflich hinzu: „Und darin besteht die letzte Vollendung des beschaulichen Lebens, daß die göttliche Wahrheit nicht bloß geschaut, sondern auch geliebt werde.“ Daß wir hier unter diese Auseinandersetzung der Wahrheit und ihres sachlichen Einflusses auf das Gemüt auch jene des Schönen subsumieren dürfen, erhellt aus allem, was wir früher über das formale Sein des Schönen gesagt.

Doch wir haben hier wohl zu unterscheiden zwischen dem relativen Sachzweck, d. h. der Leistung und Wirkung, welche notwendig mit dem Einfluß des Schönen auf das betrachtende Subjekt verbunden ist, und der Zielordnung, wie sie der Schöpfer von Schön, Liebe und Lust bestimmt: die ewige Weisheit. Der englische Lehrer stellt die Frage, ob das Schauen oder das Ergötzen den wichtigeren Teil der Seligkeit ausmache. Er gibt dem ersteren den Vorzug, macht sich aber dabei den Einwand, daß dasjenige doch wohl das Wichtigere sei, um dessen willen etwas geschehe; nun aber seien die Tätigkeiten des Genusses wegen da, also habe auch die Beschauung ihren Zweck im Genuß, und deshalb sei dieser das wichtigere Moment in der Glückseligkeit.

Thomas gibt die Berechtigung dieses Schlusses nur in Bezug auf das sinnliche Erkennen und Streben zu, deren Objekt bloß das Partikuläre sei. Der Geist aber umfasse den allgemeinen Begriff von Gut und subsumiere unter denselben das Partikuläre, die Erreichung dieses oder jenes Gutes; so komme er zum Genusse; er intendiere deshalb als Ziel das Gute; der Genuß sei ihm nur eine Folge und vollendende Erscheinung der Beschauung. Deshalb habe auch der göttliche Intellekt, welcher doch der Urheber der Natur

[1] S. theol. 2, 2, q. 180, a. 1. [2] Ebd. a. 7 ad 1.

ist, die Ergötzungen der Tätigkeiten wegen geschaffen. Was wir nämlich mit Freuden und Genuß tun, das wirken wir aufmerksamer und ausdauernder. Wenn nun aber einfachhin über etwas zu urteilen sei, dürfe man das ausschlaggebende Moment nicht im sinnlichen Trieb und seiner Ordnung holen, sondern vielmehr aus dem Bereiche des Geistes und seiner Postulate[1].

Damit ist auch für die endgültige Lösung unserer Frage Licht und Linie gegeben. Wenn wir auch sagen mußten, der Genuß sei eine notwendige Folge und sachgemäße Wirkung des Schönen, und könne deshalb wohl der genetischen Entwicklung nach der relative Sachzweck des Schönen genannt werden, so müssen wir eben auch hier bedenken, daß in der Zielordnung des Geistes dieser Sachzweck dem andern, dem Akt der Beschauung und allen andern durch denselben in der Seele hervorgerufenen Bewegungen als dem geistigen Hauptziel, untergeordnet ist. Und deshalb kommen wir auch hier wieder zum Resultat: Das Ziel des Schönen ist Lebenserhöhung, die ausmündet in die spontane, naturnotwendige Liebe zum Schönen.

Was wir hier von der Schönheit im allgemeinen in teleologischer Hinsicht festgestellt, gilt auch von der Kunstschönheit im besondern. Ist die Kunst relationslos? So oft hört man das Wort: „L'art pour l'art", aber ebenso oft ist man damit einer widersinnigen Rede Zeuge gewesen. Ist das ganze Universum voll von realen Zwecken, haben die ästhetischen Werte im allgemeinen ihre realen Ziele, so naturnotwendig auch die kunstästhetischen. Eine relationslose Kunst ist ein ebenso großer Unsinn bzw. eine ebenso große Leere und Null, wie Welt und Mensch ohne Bestimmung. De Lammenais hat recht: „L'art pour l'art est une absurdité."[2]

Es kann sich deshalb nur mehr um die Frage handeln: Welches sind die Zwecke der Kunst. Fassen wir erst ihre objektiven Ziele ins Auge, ihre Sachzwecke. Wir haben letztere ausgeschieden in innere und äußere. Der innere sachliche Zweck des Kunstwerkes kann offenbar, dem Begriff dieser Art von Ziel entsprechend, kein anderer sein als die innere Vollkommenheit des Kunstwerkes selbst.

Und nun der äußere Sachzweck? Daß das Kunstästhetische solche aufweist, geht aus ihm als etwas Kreatürlichem und Ästhetischem insbesondere hervor. Was seinen letzten äußeren Sachzweck betrifft, so kann es eben kein anderer sein als die Verherrlichung Gottes. Es ist dies nur die Anwendung der allgemein kosmischen und ästhe-

---

[1] Ebd. 1, 2, q. 4, a. 1 ad 3; a. 2 ad 2. [2] Vgl. Töpfer 202 f.

tischen Zwecke auf ein spezielles Gebiet, das kunstästhetische. Im Grunde ist auch das Kunstwerk, soweit es positive Werte aufweist, Gottes Werk. Von ihm ist der Stoff, die künstlerische Konzeptions- und Gestaltungskraft, und infolgedessen ist jedes wahre Kunstwerk auch eine Offenbarung Gottes, wie die Natur es ist in ihren Produkten. In gewisser Beziehung ist ein gutes Kunstwerk eine noch größere objektive Verherrlichung Gottes als ein Werk der Natur. Größer ist, wer nicht bloß selbst ein vernünftiges Werk zu schaffen weiß, sondern noch andern diese Kraft mitteilen kann. Sind deshalb schon die Berge und Täler, Flüsse und Seen und der ganze Lauf der Natur ein gewaltiger Lobpreis des Schöpfers, so in gezeichnetem Sinne ein noch größerer die Werke der Kunst, wie sie von Anfang bis heute aus der Sohnshand Gottes, wenn wir so sagen können, der Künstlerhand, hervorgegangen sind. Von Gott ausgegangen, drängt es deshalb auch die Kunst zu Gott zurück. Er ist auch hier aller Dinge Anfang und Ende. Sehr gut bemerkt in dieser Hinsicht Muth[1]: „Von einem Selbstzweck der Kunst in dem Sinne zu reden, daß sie ihren letzten Grund in sich selber trüge, sich keiner höheren Idee unterordne, also vollständig relationslos wäre, würde jeder christlichen, philosophischen Erkenntnis widersprechen. Ein völlig Relationsloses, das in der Zeit entstanden wäre, gibt es nicht. Wenn daher schon ein jedes Ding den Grund seines Daseins in dem hat, der es erschaffen, in Gott, wie viel mehr dann die Kunst, deren Aufgabe es ist, ein Gottentsprungenes, eine Idee in sinnlich schöner Form darzustellen."

Ein wahres und warmes Wort richtet hierüber Dr Georg Schmid von Grüneck, Bischof von Chur, an seine Diözesanen: „Und wenn ihr die heutige Kunst ins Auge fasset, so könnet ihr der Einsicht euch nicht verschließen, daß diese Kunst dem christlichen Glauben ernste Gefahren bereitet. Statt in die Höhe emporzuführen zu Gott, dem Urheber aller Schönheit, dient die heutige Kunst leider vielfach der Unsittlichkeit; sie ist, wie eine lebende Künstlerin treffend bemerkt, ‚eine Veruntreuung der von Gott dem Künstler anvertrauten Talente', eine öffentliche, freventliche Übertretung des von Gott, dem höchsten Herrn, für alle Kreatur, also auch für die Künstler, gegebenen Sittengesetzes. Der Grundsatz der sog. modernen Kunst, die Kunst sei Selbstzweck, sei unabhängiges Produkt des künstlerischen Empfindens, sei einzig den Gesetzen der Schönheit unterworfen, frei

[1] S. 57. Stöckl, Über Wesen und Zweck der ästhetischen Kunst 347.

von jeder dogmatischen und sittlichen Schranke — dieser Grundsatz der modernen Kunst ist ein Satz, der die Leugnung der göttlichen Offenbarung und Gesetzgebung entweder zur Voraussetzung hat oder folgerichtig nach sich zieht.“ [1]

Gegenstand größerer Debatte, weil mehr Schwierigkeiten für die Lösung bietend, ist die Frage nach dem äußeren anthropologischen Sachzwecke des Kunstästhetischen. Indes dürfen wir aus dem Vorhergehenden die Frage als prinzipiell gelöst betrachten. Sie ist es einmal in negativer Hinsicht, indem nach den vorhergehenden Auseinandersetzungen das Ethische als solches unmöglich eigentlicher Formal- und Sachzweck des Kunstästhetischen sein kann. Man weiß, welcher Ansicht hierin Jungmann ist. Er teilt die Künste ein in hedonische, zivile, religiöse. Den Unterschied derselben bestimmt er dahin, daß sie es als ihre eigentliche Bestimmung erachten, durch ihre Erzeugnisse entweder als hedonische ästhetischen Genuß zu vermitteln, oder als zivile unmittelbar in der Gesamtheit jenen Geist zu fördern, von welchem der Bestand, das Gedeihen und die Blüte des bürgerlichen Lebens wesentlich abhängt, oder als religiöse unmittelbar für die Erbauung der Christenheit und Förderung des religiösen Lebens tätig zu sein [2].

Wir geben nun fürs erste gerne zu, daß sich die Künste von einem gewissen Standpunkte aus in etwa so einteilen lassen, aber dieser Standpunkt ist nicht ein künstlerischer, sondern ein absolut außerhalb der Kunst, diese formal gefaßt, liegender, und zweitens müßten auch so die ausscheidende Formel und Definition anders gefaßt werden. Jungmann will aber hierin eine eigentliche, formale Einteilung der Künste schaffen, und hierin fehlt er gegen das Wesen und den formalen Zweck der Kunst.

Der erste und eigentliche äußere Sachzweck der Kunst als solcher kann unmöglich ein ethischer sein, sei es ein natürlicher oder übernatürlicher. Das Kunstästhetische ist ja nur eine spezielle Art des Ästhetischen im allgemeinen; ist mit ersterem das Ethische als Sachzweck unvereinbar, so notwendig auch mit dem zweiten. Was sich nicht mit dem Allgemeinbegriff „Tier“ vereinen läßt, ist auch mit seiner Art „Mensch“ unvereinbar.

Aber eben aus dieser allgemeinsten Erwägung des Kunstästhetischen ergibt sich in positiver Bestimmung sein relativer Sachzweck.

[1] Fastenhirtenbrief Sr Gnaden des hochwürdigsten Herrn Georgius, Bischofs von Chur, für das Jahr 1909.

[2] Jungmann, Ästhetik II 8.

Ist letzterer beim Ästhetischen im allgemeinen Erhöhung des Lebens und seiner Kräfte, so naturnotwendig, generisch genommen, auch beim Kunstästhetischen. Allerdings ist auch der Kunstgenuß ein Zweck des letzteren, wie der ästhetische Genuß überhaupt ein Zweck des Schönen ist; denn jedes Schöne vermag diesen auszulösen. Aber wir haben gehört, der Genuß hat seinen Zweck wieder in der Kraft und ihrer Betätigung, aus welcher er hervorgeht. Infolgedessen ist auch der kunstästhetische Genuß nicht letzter äußerer anthropologischer Selbstzweck der Kunst, sondern es ist dies eine gewisse Lebenserhöhung, hervorgerufen durch die Betätigung der verschiedenen dem Ästhetischen entsprechenden Kräfte.

Ein Spezifikum dieser Lebenserhöhung, wie sie eine Folge der Kunst im Gegensatz zur Wirkung des Ästhetischen im allgemeinen ist, liegt in der Aufnahme des Künstlerlebens und -strebens durch das Kunstwerk in das Gemüt des Beschauers. Was der Künstler innerlich erlebt in der Stunde heiliger Begeisterung und künstlerischen Schaffens, das hat er in Stein und Farbe gebannt; und wo immer ein verständiger Blick sich zeigt, da spielen sie das verschlossene Leben in die Seele des Beschauers hinein. Der Lebensstrom, der in den Tiefen der Künstlerseele aufgewallt, findet sein reales und lebhaftes Nach- und Widerspiel in der Seele des Beschauers, und damit schließt sich formal der kunstästhetische Prozeß[1]. Gott gegenüber klingt er aus in eine Verherrlichung des Urgrundes alles Lebens; dem Menschen gegenüber aber besagt er inneres Erlebnis, Bereicherung und Erhöhung des tiefsten Lebensgrundes.

2. Aufgabe des Schönen im Menschenleben.

Es handelt sich um die Ziele des ästhetischen Verhaltens. Wie bei jeder menschlichen Handlung läßt sich auch beim ästhetischen Verhalten ein doppelter Zweck unterscheiden, ein objektiver oder Sachzweck und ein subjektiver oder persönlicher Zweck; wenden wir jedem derselben gesondert unser Augenmerk zu.

Welches ist fürs erste der innere Sachzweck der in Frage stehenden Handlung? Der hl. Thomas[2] sagt, jede Bewegung eines handelnden Prinzips strebt nach einem ganz bestimmten Zweck. Entweder zielt sie auf die Herstellung eines Gegenstandes ab, wie z. B. das Bauen auf das Gebäude und die Heilung auf die Gesund-

[1] Hilbert 17 ff 24. [2] S. c. Gent. 3, 2.

heit, oder es ist dies nicht der Fall, wie z. B. beim Erkennen und Fühlen. Im ersten Falle strebt die Potenz des Handelnden durch die Tätigkeit auf jene Herstellung, im zweiten zielt sie auf die Handlung selbst. Nun besteht das ästhetische Verhalten formal zum wenigsten in einem Akt der wahrnehmenden Kräfte, also ist auch die Handlung selbst ihr erstes und innerstes Ziel. Übrigens ist ja der innere Sachzweck jeglicher Handlung ihre Vollendung, also auch der des ästhetischen Schauens.

Des ferneren ist das ästhetische Schauen eben nur eine besondere Art des intuitiven Erkennens, des Schauens überhaupt, also eine Tätigkeit des spekulativen Verstandes, im früheren Sinne aufgefaßt, als Verbindung von Geist und Sinn, und nicht des praktischen. Aber gerade darin liegt der Unterschied beider, daß der erste sein Ziel in der bloßen Beschauung der Wahrheit und Schönheit hat, letzterer in der Herstellung eines Werkes[1]. Es kann deshalb der innere Sachzweck des ästhetischen Beschauens kein anderer sein als die möglichst günstige Entwicklung des Aktes, d. i. die möglichst intime Durchdringung des Objektes, das ästhetische Einfühlen. Der hl. Thomas[2] lehrt, die beschaulichen Tätigkeiten sind nicht wegen eines andern Zweckes, sondern sind sich selbst Zweck. Selbst wenn man den ästhetischen Genuß formal zum ästhetischen Verhalten nimmt, so ist eben auch hier der innere Sachzweck kein anderer als die möglichste Entfaltung dieses Genusses. Doch wir haben früher des näheren beleuchtet, daß letzterer nicht zum formalen Akte des ästhetischen Beschauens gehört.

Was die äußeren Sachzwecke des ästhetischen Schauens, sie allerdings wieder im weiteren Sinne genommen[3], betrifft, so haben wir sie bei Besprechung der relativen Sachzwecke des Schönen bestimmt: es sind der ästhetische Genuß, das lebhafte Spiel aller höheren Kräfte und eine spontane Liebe zum Schönen[4]. Weiter brauchen wir auf diese Ideen nicht mehr einzugehen.

Betrachten wir nun die subjektiven oder persönlichen Ziele des ästhetischen Verhaltens. Es handelt sich um den Zweck, den der ästhetische Beschauer verfolgen kann und unter Umständen verfolgen muß. Wie bereits erwähnt, ist es gegenwärtig die allgemeinere und, wie uns scheint, die richtigere Ansicht der Moralphilosophen und Theologen, daß der Mensch gehalten ist, in allen

---

[1] Vgl. oben S. 63 ff.
[2] S. theol. 1, 2, q. 3, a. 5; 2, 2, q. 179, a. 2.
[3] Vgl. oben S. 321 f.
[4] Vgl. oben S. 335 ff.

seinen Tätigkeiten in dieser oder jener Weise sein letztes Ziel und Ende anzustreben. Den Hauptgrund sehen wir darin, daß es Sache und Pflicht der Vernunft ist, alles zu ordnen; die Ordnung fordert aber Unterstellung aller Handlungen unter den letzten Zweck. Mit Recht sagt Führich[1]: „In der ethisch moralischen Welt gibt es keinen indifferenten und zugleich schuldlosen Standpunkt", oder wie sich der hl. Thomas[2] ausdrückt: „Jeder menschliche Akt ist, individuell betrachtet, entweder gut oder bös."

Es ist dies nicht in dem Sinne zu verstehen, als ob man ausgesprochenerweise vor jedem Akt diesen intentional in den Bezug zum letzten Zwecke setzen müsse; es genügt, wenn von Zeit zu Zeit die Lebensweihe an seine letzten Ziele vollzogen wird[3]. Absolut sicher dürfte indes hierin nur so viel sein: es ist niemals erlaubt, die ästhetische Beschauung in den Dienst eines an und für sich bösen Zieles zu stellen; ein guter Zweck heiligt zwar nie ein böses Mittel, wohl aber entheiligt ein schlechter Zweck immer ein gutes Mittel und macht ein neutrales unerlaubt. Indes ist etwas anderes die strikte Pflicht und etwas anderes ein edler, nobler Sinn. Letzterer wird sich gern von der geschaffenen Schönheit in Natur und Kunst zum Aufblick zur ungeschaffenen Schönheit bewegen und tragen lassen. Dies um so mehr, als die schönen Dinge eigentlich zur Liebe der Schönheit und deshalb im letzten Grunde zur Liebe der Ur-, All- und Überschönheit Gottes drängen.

Treffend sagt der hl. Bonaventura[4]: „Wir schauen die Schönheit der Welt und bewundern den Schöpfer als den besten Künstler und verherrlichen ihn. Und deshalb darf man nicht bei der Schönheit der Geschöpfe stehen bleiben, sondern muß durch diese zum höchsten Schöpfer emporstreben, sonst machte man den Weg zum Ziel, und das wäre die ärgste Umkehr der Ordnung und ein arger Mißbrauch. Deshalb haben denn auch gottinnige Seelen von aller irdischen Schönheit Veranlassung genommen, zur inneren Erwägung der unerschaffenen Schönheit einfachhin aufzusteigen." Auch nach Plato[5] führt die richtige Weise der ästhetischen Beschäftigung dahin, daß man, anfangend von diesem vielen einzelnen Schönen, um jenes Urschönen willen aufwärts steige, gleichsam stufenweise von einem zu zweien und von zweien zu allen schönen Körpern und von den schönen Körpern zu den schönen Geschäften und von den schönen

[1] II 52. [2] S. theol. 1, 2, q. 18, a. 9. [3] Ebd. q. 1, a. 6 ad 3.
[4] V 299. [5] Symposion C. 29, n. 211 A—212 B.

Taten zu den schönen Kenntnissen, bis man von den Kenntnissen weg endlich bei jener Kenntnis anlangt, welche die Kenntnis keines andern Dinges als eben jenes Urschönen selbst ist, und man so zuletzt erkennt, was das Schöne ist. „Auf diesem Punkte des Lebens, o lieber Sokrates", sprach die Mantineische Gastfreundin, „kann der Mensch, wenn je irgendwo anders, eigentlich erst wahrhaft leben, wenn er das Urschöne schaut."

„Von den Dingen der Schöpfung hat er eine Stufenleiter gebildet, die zu ihm hinaufführt. . . . Gewiß sollst du auch jene lieben; aber liebe ihn mehr als diese, liebe sie um seinetwillen." [1] „Dieses Gefüge der Schöpfung, diese wohlgeordnete Schönheit, die von unten nach oben steigt und wieder von oben nach unten hinabsteigt, nirgendwo unterbrochen, aber durch Gegensätze gehoben, ist ganz ein Lob Gottes. Inwiefern lobt sie Gott? Weil du dadurch, daß du sie betrachtest und ihre Schönheit siehst, in ihr Gott lobst." [2]

So eine platonische und augustinische Seele im schönsten Sinne des Wortes war Franziskus. Der hl. Bonaventura[3] kann von ihm berichten: „In den schönen Dingen schaute er den Schönsten und auf den Fußspuren, die Gott den Dingen von sich eingeprägt, verfolgte er überall den Geliebten; aus allem machte er sich eine Stufe, auf der er emporstieg, denjenigen zu erfassen, der ganz ersehnenswürdig ist. Mit dem Gefühl einer unerhörten Innigkeit kostete er aus den einzelnen Geschöpfen als ebenso vielen Bächlein jene quellenhafte Güte, und als ob er in dem Einklang von allen Kräften und Tätigkeiten, die ihnen von Gott gegeben sind, die himmlische Harmonie vernehme, forderte er sie in süßer Liebe zum Lobe Gottes auf." Eben in dieser wunderbaren Tiefe und aufgelösten Einfühlung in die Schönheit der Natur von seiten Franziskus' mochte für den Darsteller seines Lebens in Farben, Giotto, eine reale Aufforderung liegen, den ästhetischen Werten in Natur und Gnade lebensvollen Ausdruck zu geben. Es ist unmöglich, daß diese kräftigen Impulse der Liebe zur Natur, wie sie von Franziskus ausgegangen und seine ganze Zeit beherrscht, nicht auch auf die künstlerische Auffassung und Darstellung großen Einfluß gewonnen haben[4]. Wenn man auch nicht in allem Thode in seinen Anschauungen über Franziskus und seinen Einfluß auf die Kunst beistimmen will, diese

[1] S. August., En. in Ps. 144, 8 (Migne, P. l. XXXVII 1874).

[2] Ebd. in Ps. 144, 13 (Migne, P. l. XXXVII 1878); vgl. Mausbach, Die Ethik des hl. Augustinus I 195.

[3] VIII 530, n. 2. Federer, Der hl. Franz von Assisi 37. [4] Germain 52.

Grundbeziehung wird man nicht in Abrede stellen können[1]. Und von diesem Standpunkte aus darf man Franziskus auch auf künstlerischem Gebiete den Vater einer wahren Renaissance nennen; Renan nennt ihn den Vater der christlichen Kunst[2].

Aber nicht bloß, daß der edle Mensch im Anblick der geschaffenen Schönheit sich immer mehr zur ewigen, unerschaffenen erhebt, fühlt er sich auch gedrängt, sich selbst immer mehr im Lichte der göttlichen Schönheit innerlich umzugestalten, vor allem die Züge der menschgewordenen Gottesschönheit an sich auszuprägen. St Augustinus[3] sagt über diesen Wandel schön: „Alle Dinge sind geschaffen zur Nachahmung der göttlichen Schönheit, Gott wird deshalb mit hohem Recht die Zweckursache aller geschaffenen Schönheit genannt. Vor allem ist der Mensch durch Gesetz und Natur bestimmt, daß er die göttliche Schönheit soweit als möglich nachahme, um einst ihrer seligen Anschauung sich zu erfreuen. Besteht doch die volle Glückseligkeit in der Schauung und Liebe der göttlichen Schönheit."

In welch hohem, von seinem Sprecher ungeahntem Sinne erfüllt sich in einem solchen Leben das Wort des geistesverwandten Plato[4], das er der Diotima in den Mund legt: „Was denn nun glauben wir, wenn es jemand zu teil würde, das Urschöne selbst zu sehen, lauter, rein und unvermischt, nicht angefüllt mit menschlichem Fleische und Farben und vielem andern sterblichen Tande, sondern wenn er das göttliche Schöne selbst in seiner Eigenartigkeit erblicken könnte — glaubst du also, daß dieses Leben eines Menschen ein nichtswürdiges sein werde, welcher dorthin blickt und jenes denn nun erschaut und mit ihm zusammen ist? Oder erwägst du nicht, daß dort allein es ihm zu teil werden wird, indem er das Schöne schaut, womit es schaubar ist, dann nicht Schattenbilder der Vortrefflichkeit zu erzeugen, weil er ja kein Schattenbild ergreift, sondern eine wahre Vortrefflichkeit, weil er ja das Wahre ergreift? Hat er aber wahre Vortrefflichkeit erzeugt und aufgenährt, so ist sein Anteil, daß er gottgeliebt, und wenn je irgend ein anderer Mensch, auch er unsterblich wird." Sokrates läßt er beifügen: „Und ich bin überzeugt hiervon; da ich aber überzeugt bin, so versuche ich auch die andern davon zu überzeugen."[5]

---

[1] Schnürer 133. [2] Vgl. Germain 62.
[3] Bei Migne, P. l. XXXII 1019. [4] Symposion C. 29, n. 211 D—212 C.
[5] Ebd. n. 212 B.

Diese Benutzung des Schönen zu edeln Zwecken ist um so leichter, weil das Schöne selbst eine gewisse Aufforderung dazu in sich birgt und aus sich selbst gewissermaßen die ethische Erziehung und Bildung fordert. Wir sprechen zuerst von der Bedeutung des Schönen im allgemeinen für die Sittlichkeit, um hernach jene des Kunstästhetischen einer einläßlichen Analyse zu unterziehen. Fürs erste ist das ästhetische Verhalten an und für sich von hohem Einfluß auf das Strebevermögen und seine Zustände, also generisch auch für die ethischen Bestrebungen. Das Schöne ist ja nur deshalb ein so hohes Gut, weil es das geliebte und gehätschelte Kind des ästhetischen Verhaltens ist. Konsequent muß auch das ästhetische Verhalten hohe Strebewerte aufweisen und von großem Einfluß auf das Strebeverhalten selbst sein. Je nach Qualifikation des ästhetischen Verhaltens wird sich auch das Strebevermögen dem betreffenden Objekte gegenüber benehmen, wenigstens unter dem Gesichtspunkte seines ästhetischen Wertes. Bei der Beschränktheit der menschlichen Kräfte wird aber diese Liebe zu einem Gegenstande ob seiner ästhetischen Vorzüge oder die Abneigung gegen ihn wegen ästhetischer Schattenseiten gern in allgemeine Liebe und Hochschätzung oder Geringschätzung und Verachtung übergehen. Denn wenn eine und dieselbe Kraft nach der einen Seite hin Liebe an den Gegenstand abgibt, und so süße, wie es dem Schönen gegenüber der Fall ist, wird sie demselben Objekte nur mehr schwer Abneigung entgegenbringen, wenn auch unter anderem Gesichtspunkte. Es liegt viel Wahrheit in den Worten Hasses: „Wenn ein schöner Mensch etwas will, so findet er geringen Widerstand. Nicht umsonst verwandelt Kundry sich in ein jugendliches Weib von höchster Schönheit; Schönheit soll Parsival entzücken und betören. Darum ist es gefährlich, wenn bei der Schönheit Zwecke wohnen. Nicht immer sind die Zwecke gut. Alle Illusionen borgen sich das Gewand der Schönheit, und die Verführung hüllt sich in ihre Zauberschleier.“ [1]

Doch treten wir tiefer in die Analyse des Schönen und seines Einflusses auf das ethische Streben ein. Unseres Erachtens eignet dem Ästhetischen und der Erziehung zu demselben vor allem eine zweifache Bedeutung für das Moralische. Es bildet dessen fruchtbare Vorschule und seinen stets freundlichen Begleiter.

Schönheit ist in ihrem wesentlichsten Element Wahrheit. Der Glanz, in den die Wahrheit in der Schönheit sich kleidet, oder besser,

[1] „Hochland“, 5. Jahrg. II 152.

den sie aus sich hervorstrahlen läßt und der Auge und Geist so wohlig berührt, ladet zur freudigen Beschäftigung mit der Wahrheit und läßt sie selbst liebgewinnen. Niemand wird aber in Abrede stellen, daß diese Liebe und Begeisterung für die Wahrheit eine Vorstufe fürs ethische Handeln sei.

Das Schöne erfordert zudem zu seiner Bildung vor allem drei Momente: Licht, Ordnung und Unversehrtheit. Und je mehr sich jemand ernstlich mit dem Schönen beschäftigt und in ihm seine Freude findet, um so mehr wird sich in ihm das Bedürfnis geltend machen, auch in seiner eigenen Lebensführung, in inneren und äußeren Verhältnissen, diese drei Momente realisiert zu sehen und sie hierin zu verwirklichen. Das verlangt aber im letzten Grunde nichts anderes als lichte, allseitige und ungetrübte Harmonie mit den Regeln der Vernunft und des Sittengesetzes, ruft also nach dem Tugendleben. Tugendfeindliche Triebe werden als Störer dieser Ordnung und dabei des Lichtes und des Friedens immer tiefer empfunden und verabscheut, gewiß eine der Tugend überaus günstige Stimmung.

Im Grunde hat Schiller[1] dieselben Ideen im Aufsatze „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten" niedergelegt. „Moralischen Gemütern, denen aber die ästhetische Bildung fehlt, gibt die Vernunft unmittelbar das Gesetz, und es ist bloß der Hinblick auf die Pflicht, wodurch sie über die Versuchung siegen. In ästhetisch verfeinerten ist noch eine Instanz mehr, welche nicht selten die Tugend ersetzt, wo sie mangelt, und da erleichtert, wo sie ist. Diese Instanz ist der Geschmack. Der Geschmack fordert Mäßigung und Anstand, er verabscheut alles, was eckig, was hart, was gewaltsam ist, und neigt sich zu allem, was sich leicht und harmonisch zusammenfügt. Daß wir auch im Sturme der Empfindung die Stimme der Vernunft anhören und den rohen Ausbrüchen der Natur eine Grenze setzen, dies fordert schon bekanntlich der gute Ton, der nichts anderes ist als ein ästhetisches Gesetz, von jedem zivilisierten Menschen. Dieser Zwang, den sich der zivilisierte Mensch bei Äußerung seiner Gefühle auflegt, verschafft ihm über diese Gefühle selbst einen Grad von Herrschaft, erwirbt ihm wenigstens eine Fertigkeit, den bloß leidenden Zustand seiner Seele durch einen Akt von Selbsttätigkeit zu unterbrechen und den raschen Übergang der Gefühle in Handlungen durch Reflexion aufzuhalten."

[1] XII 337.

„Der Geschmack gibt also dem Gemüte eine für die Tugend zweckmäßige Stimmung, weil er die Neigungen entfernt, die sie hindern, und diejenigen erweckt, die ihr günstig sind.“ [1] „Der Geschmack kann hingegen der wahren Tugend in allen den Fällen positiv nützen, wo die Vernunft die erste Anregung macht und in Gefahr ist, von der stärkeren Gewalt der Naturtriebe überstimmt zu werden. In diesen Fällen nämlich stimmt er unsere Sinnlichkeit zum Vorteile der Pflicht und macht also auch ein geringes Maß moralischer Willenskraft der Ausübung der Tugend gewachsen.“ [2]

Fassen wir besonders noch das menschlich Schöne ins Auge. Es besagt objektiv einen Gegenstand, in dem die Idee in einer Form zur Darstellung gelangt, welche die Materie vollständig beherrscht; subjektiv verlangt es allerdings auch die Betätigung des Sinnes, doch vor allem zur Verarbeitung und Genießung der Sinneseindrücke die Aufmerksamkeit und Arbeit des Geistes. Also auch von diesem Standpunkte aus legt die Beschäftigung mit dem Ästhetischen den Gedanken an die Herrschaft des Geistes über den Sinn nahe; die allseitige Durchdringung des Materiellen mit dem Geiste, den Sieg von Idee und Form über Kraft und Stoff. Da ferner beim Menschen die ästhetischen und moralischen Kräfte in ein und derselben Seelensubstanz zusammentreffen, zudem die intellektuellen Prinzipien und Zustände zum großen Teile maßgebend sind fürs moralische Handeln, wird der ästhetische Mensch in seiner Liebe fürs Schöne und aus der Beschäftigung mit ihm veranlaßt, diese Herrschaft des Geistes über den Sinn und seine Triebe auch in seiner Lebensführung immer mehr geltend zu machen.

Ähnlichen Gedanken gibt Schiller [3] in seiner Abhandlung „Über die ästhetische Erziehung“ Ausdruck. Es ist ein rein erkenntnistheoretisches Problem, auf das er anspielt. In dem sinnlichen Empfinden, sagt Schiller, ist der Mensch leidend, im vernünftigen Denken und Wollen ist er tätig; in der Beschäftigung mit dem Schönen, in welcher er als Sinn und Geist sich betätigt, findet sich beides. Und deshalb hat man nach Schiller in der Beschäftigung mit dem Schönen bereits eine Beherrschung der Sinnesempfindungen durch den Geist; dadurch wird dem moralischen Handeln eine dasselbe erleichternde Bedingung geschaffen. „Durch die ästhetische Gemütsstimmung wird also die Selbsttätigkeit der Vernunft schon auf dem Felde der Sinnlichkeit eröffnet, die Macht der Empfindung schon innerhalb

[1] Ebd. 341. [2] Ebd. 342. [3] Ebd. 115; vgl. ferner Pictet 97.

ihrer eigenen Grenzen gebrochen und der physische Mensch so weit veredelt, daß nunmehr der geistige sich nach Gesetzen der Freiheit aus demselben bloß zu entwickeln braucht. Der Schritt von dem ästhetischen Zustande zu dem logischen und moralischen (von der Schönheit zur Wahrheit und zur Pflicht) ist daher unendlich leichter, als der Schritt von dem physischen Zustande zu dem ästhetischen (von dem bloßen blinden Leben zur Form) war."

Durch die ästhetische Erziehung wird also, man muß es gestehen, ein zartes Verständnis für das Vernünftige und Schöne, das im moralisch Guten ist, bewirkt; der Mensch gewöhnt sich an dessen Ausübung, die allerdings, bloß von diesem Standpunkte aus betrachtet, noch keine formal moralisch gute ist, und so wird im ästhetischen Verhalten eine nicht zu unterschätzende Vorschule fürs moralisch Gute eröffnet.

Eine besondere Kraft der Erhebung zum Geistigen und Sittlichen gebührt dem Erhabenen. Insofern eben in ihm das Geistige das Hauptmoment bildet, wie früher dargetan, hat es auch für den Geist und seine Erhebung über die Materie einen besondern Impuls. Schiller[1] sagt darüber mit Recht: „Das Schöne macht sich bloß verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon in ihm; und weil es einmal unsere Bestimmung ist, auch bei allen sinnlichen Schranken uns nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten, so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unserer Bestimmung und also auch über die Sinnenwelt hinaus zu erweitern."

Vor allem werden wir den Einfluß des Ästhetischen auf das moralische Leben stark einschätzen müssen, wenn es das Moralische in seinem ihm entsprechenden Werte in ästhetischen Formen offenbart. Die Ausübung des Guten erfordert nur zu oft ein großes Maß von Energie. Deshalb läßt es der Mensch oft dank seiner beschränkten Kraft bei dieser Verausgabung bewenden und kümmert sich nicht um die Offenbarungsform und Erscheinung des Guten.

Die Tugend tritt uns oft hart und kantig entgegen; ob sie es auch ehrlich meint, stößt sie doch bei solchen ab, die weniger tief schauen, namentlich bei Anfängern im Tugendleben. Auch hier macht oft die Erscheinungsform, welche die Tugend zur Schönheit macht,

[1] XII 367 f.

alles. Der Oratorianer Faber soll es beklagt haben, daß auf sieben Fromme kaum einer komme, der die Tugend in das Gewand der Liebenswürdigkeit zu kleiden wisse, und darin soll nach ihm eine Hauptursache liegen, warum die Tugend von heute so wenig Nachahmer finde. Es stünden auf dem Wege zum Paradies gar so viele Essigtöpfe und so wenig Honigkelche.

Mag dem sein, wie ihm will, so viel ist sicher, daß, wenn zur Tugend die ästhetische Lebensführung hinzukäme, auch das Harte, das oft mit der Kraftentfaltung in der Tugend und im Streben nach Hohem verbunden ist, gemäßigt und verfeinert würde und so das Gute liebenswürdiger erschiene. Eine vernünftige Erziehung wird deshalb nicht bloß die Pflege der ästhetischen Haltung nicht unterlassen, sondern sie vielmehr als Vorschule und freundliche Begleiterin der Tugend möglichst zu heben suchen. Sie ist keine Sünde, wohl aber entsprechende Veredelung und Hebung der menschlichen Natur. Was die gymnastische Spezialübung für den Körper, ist gewissermaßen die ästhetische Bildung für den Charakter.

Mit Recht sagt im Anschluß an Schiller Müller[1]: „Viel kommt in der Erziehung darauf an, diesen Zartsinn des ästhetischen Gewissens, dieses Gefühl für sittliche Reinheit, für das Schickliche und Anständige zu wecken und zu pflegen. Wo man freudig gehorcht, braucht die befehlende Stimme nicht stets zu erschrecken, wo der Tugendweg als Rosenpfad gefaßt und mit Lust betreten wird, das Edle aus natürlicher Sympathie erfaßt, das Laster instinktiv verabscheut wird, da sind zahlreiche Ermahnungen und Kraftaufgebote der sittlichen Vernunft erspart, und auch im geistlichen Gebiet ist eine Ersparnis immer ein Gewinn und ein großer Vorsprung in der inneren Veredelung.“ Fügen wir noch positiv hinzu, ein gebildeter Schönheitssinn gewinnt Freude an allem Edeln und Guten, sieht sich tausend Erscheinungen gegenüber wohlig betätigt, rücksichtlich derer ein Anästhetiker gedanken- und empfindungslos ist. Es hebt die vernünftige Beschäftigung mit dem Ästhetischen die Lebensfreude und Schaffenskraft und ist ein wichtiger Faktor für Entwicklung und Kultur[2]. Trotzdem Hartmann[3] meint, die ästhetische Erziehung verfehle in der Hauptsache ihren Zweck, wenn sie denselben in sittlicher Förderung sucht, statt sich mit dem direkten Ergebnis einer ästhetischen Kultur als einem pädagogischen Selbstzweck zu

[1] Philosophie des Schönen 101. [2] Baumgartner IV 206.
[3] Philosophie des Schönen 454 455.

begnügen, so gesteht er doch: „Unzweifelhaft ist, daß die ästhetische Kultur eines der wichtigsten Mittel zur Milderung der Sitten und zur Abschleifung der Roheit ist, und daß durch eine solche für Sittlichkeit immerhin ein nicht zu unterschätzender Gewinn erzielt wird."

Indes dürfen wir diese erzieherische Kraft des Ästhetischen und ihre Bedeutung für das moralisch Gute überhaupt auch nicht überschätzen. Fürs erste muß das Handeln aus eigentlich moralischen Rücksichten und bloß ästhetischen wohl auseinandergehalten werden; sie sind bei weitem nicht identisch. Das moralische Handeln hat eben bei seinem Formalobjekt das Gottgewollte, das an und für sich Rechte, das ästhetische nur das für Auge und Ohr Gefällige. Bloß ästhetisch handeln heißt mit nichten formal tugendhaft handeln. Es mag sich beides auf dasselbe materielle Objekt beziehen, aber ihr formales ist wesentlich verschieden. Möchte deshalb auch jemand seine Lebensführung aus bloß ästhetischen Rücksichten noch so fein ausgestalten und abklären, er kann dennoch wahrer Tugend, die vor allem aus dem Motiv der Gottesliebe handelt, sehr fern stehen. Die Gottesliebe ist der Mittelpunkt der Sittlichkeit, wie Augustinus das Motiv immer und immer wieder variiert[1].

Sodann kann auch die Tugend in vielen Fällen das leisten und oft besser, was die bloß ästhetische Bildung. Wir erinnern vor allem an die sittlichen Tugenden und hier besonders an die Tugend der Klugheit, der Mäßigkeit mit ihren Untertugenden, als z. B. die Mäßigung, Demut, Bescheidenheit, Milde, Sanftmut, Wißbegierde, Artigkeit[2]. Die Tugend nimmt sich der verschiedensten Beziehungen des Menschen und deren Entfaltung an; ordnet in ihren verschiedenen Abzweigungen nach den Gesetzen der Vernunft, aus Pflichtgefühl gegen Gott, den Nächsten und sich selbst das gesamte menschliche Leben.

Die wahrhaft Heiligen, die Menschen mit universaler Tugend, benehmen sich auch vom ästhetischen Standpunkte aus am untadeligsten. Die stete Achtsamkeit auf sich aus reinem Herzen und das Bestreben, andern zu nützen, machen sie gewöhnlich zu den freundlichsten Erscheinungen. Müller[3] sagt: „Die wahren Heiligen, die wirklich edeln Menschen, waren anders. Von ihnen ging ein Licht aus, das unwiderstehlich anzog. Kindlich naive Frömmigkeit,

---

[1] Mausbach, Die Ethik des hl. Augustinus I 168 ff.
[2] S. Thom., S. theol. 2, 3, q. 47, a. 170.
[3] Philosophie des Schönen 102.

bezaubernde Milde und Herablassung zu dem niedrigsten Geschöpf breiteten um sie eine Atmosphäre, die wie berückend wirkte und alle Herzen gefangen nahm.“ Wer denkt nicht vor allem an den lieben Heiligen von Assisi! Wir freuen uns nachträglich, dem Worte Federers[1] zu begegnen: „Je christlicher, je einfacher! Christus ist das einfachste aller erdenwandelnden Wesen gewesen. Franz von Assisi ist einer seiner vollkommensten Apostel der Einfachheit.“

Drittens endlich ist eine bloß ästhetische Bildung in allen schweren Prüfungen und Versuchungen des Menschenlebens zu schwach, um den Menschen seinen ästhetischen Prinzipien gemäß handeln zu lassen. Die ästhetische Bildung ist eben in erster Linie wesentlich eine bloß noetische und gefühlsmäßige. Aber man weiß, was für ein großer Schritt von der Freude an der Erkenntnis und dem Gefühl fürs Schöne zur Sachfreude an der Tat und von dieser bis zur Tat selbst ist, namentlich wenn dazwischen noch Berge von Versuchungen sich erheben.

Schiller[2] meint allerdings: „Der ästhetisch gestimmte Mensch wird allgemein gültig urteilen und allgemein gültig handeln, sobald er es wollen wird. . . . Um den ästhetischen Menschen zur Einsicht und großen Gesinnungen zu führen, darf man ihm weiter nichts als wichtige Anlässe geben; um von dem sinnlichen Menschen eben das zu erhalten, muß man erst seine Natur verändern. Bei jenem braucht es oft nichts als die Aufforderung einer erhabenen Situation (die am unmittelbarsten auf das Willensvermögen wirkt), um ihn zum Helden und Weisen zu machen; diesen muß man erst unter einen andern Himmel versetzen.“ Aber wir möchten fragen, wann wird der ästhetisch gebildete Mensch es wollen? Das ist der springende Punkt in dieser Frage. Es handelt sich im Interesse des Moralischen vor allem um eine Stärkung des Willens. Und hierzu vermag das bloß ästhetische Motiv, namentlich in Stunden der Prüfung, wie die Erfahrung lehrt, sehr wenig. Es werden der Helden, die es aus bloß ästhetischen Gründen geworden sind, furchtbar wenige sein.

Von einem gewissen Standpunkte aus müssen wir sogar sagen, daß das Ästhetische, wenn es auch eine Bezähmung der Sinne nahe legt, doch anderseits den Menschen zu einer gewissen Laßheit, Weichlichkeit und Opferscheu großzieht. Worauf sieht es eigentlich die ganze ästhetische Erziehung und Bildung ab, auf was stützt sie ihre Forderungen? In formaler Beziehung auf das ästhetische Gefallen

---

[1] S. 46. [2] XII 115.

und Vergnügen, welches die Offenbarung des Schönen ist, also eine Theorie und ein Lebenssystem, das an und für sich nicht viel Ansprüche an Opfer von seiten des Lebens erträgt. Und wenn erst diese ästhetischen Motive die einzigen wären, welche an den Menschen gestellt würden, wie es in einer ausschließlich ästhetischen Erziehung der Fall wäre, wie wenig böte eine solche Theorie dem wirklichen Leben Stand und Halt! Wenn wir deshalb auch gerne den Nutzen anerkennen, den die ästhetische Erziehung dem moralischen Leben bieten kann, so ist dieser doch nur ein akzidenteller und sehr sekundärer, vermag, sich allein überlassen, nicht Ordnung und Sitte unter den Menschen aufrecht zu erhalten.

Auch Schiller[1], der sonst den moralischen Einfluß des Ästhetischen so hoch einschätzt, wird zu diesem Zugeständnis gedrängt. Nachdem er die Roheit der ungebildeten Masse beklagt, gesteht er: „Auf der andern Seite geben uns die zivilisierten Klassen den noch widrigeren Anblick der Schlaffheit und einer Depravation des Charakters, die desto mehr empört, weil die Kultur selbst ihre Quelle ist. Ich erinnere mich nicht mehr, welcher alte oder neue Philosoph die Bemerkung machte, daß das Edlere in seiner Zerstörung das Abscheulichere sei; aber man wird sie auch im Moralischen wahr finden. Aus dem Natursohne wird, wenn er ausschweift, ein Rasender, aus dem Zögling der Kunst ein Nichtswürdiger. Die Aufklärung des Verstandes, deren sich die verfeinerten Stände nicht ganz mit Unrecht rühmen, zeigt im ganzen so wenig einen veredelnden Einfluß auf die Gesinnungen, daß sie vielmehr die Verderbnis durch Maximen befestigt.“ „Die energische Schönheit kann den Menschen ebensowenig vor einem Überrest von Wildheit und Härte bewahren, als ihn die schmelzende vor einem gewissen Grade der Weichlichkeit und Entnervung schützt.“[2] Schiller[3] findet es sehr bedenklich, daß man beinahe in jeder Epoche, wo die Künste blühen und der Geschmack regiere, die Menschheit gesunken findet. Wir glauben aber, daß die eigentliche Kunsthöhe eines Volkes erst seiner sittlichen Höhe folge und aus ihr hervorgehe und so allerdings in etwa wieder mit dem sittlichen Niedergang desselben zusammenfalle.

Und nun das Kunstästhetische und das Ethos! Wir haben früher schon auf den ästhetischen Einfluß des Schönen, insofern dieses Wahrheit besagt, hingewiesen. Derselbe erhöht sich

---

[1] XII 17. [2] Ebd. 80.
[3] Ebd. 46. Müller, Philosophie des Schönen 114.

noch beim Kunstschönen. Alle konzeptionellen und technischen Anstrengungen der Kunst zielen nur auf das eine hin, der Wahrheit lichtvolles, krafterfreuliches Zeugnis zu geben. Wir prüfen das Kunstwerk auf jede seiner Ideen, fühlen ihm jeden Puls, untersuchen jeden Zug in seiner Zweckmäßigkeit und Berechtigung. Wir sind beim Kunstschönen wenn möglich noch viel mehr für die Wahrheit interessiert als beim Ästhetischen außerhalb der Kunst, weil sich das Kunstwerk eben aus seiner ganzen Bestimmung und seinem ganzen Seinsgrund als Wahrheit darbieten will. Die Folge hiervon wird sein, daß bei Kunstbetrachtungen der Sinn für die Wahrheit geschärft wird. Und das ist immer auch ein Gewinn, wenn auch meistens ein bloß indirekter für das ethische Leben.

Aber auch die bloßen Formen, deren sich die Kunst bedient, sind, wie alles Geordnete, nicht ohne Einfluß auf die Bildung des Charakters. Schon Plato[1] ersieht in den bloßen künstlerischen Formen eine indirekte Anleitung zu echter Gesinnung. Bezüglich der verschiedenen Künste, sagt er, gebe es eine Wohlanständigkeit und eine Unanständigkeit, und die Unanständigkeit, schlechter Rhythmus und schlechte Harmonie sind Geschwisterte der schlechten Rede und des schlechten Gemütes, die gegenteiligen Eigenschaften aber sind Geschwisterte und Nachahmungen des Gegenteiligen, nämlich des besonnenen und guten Gemütes. Die musikalische Erziehung nennt er die bedeutendste, weil der Rhythmus und die Tonweise in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten ergreifen, wenn sie Wohlanständigkeit mit sich bringe und die Jugend selbst zu einer wohlanständigen mache. Noch ehe die Jugend fähig ist, einen Vernunftschluß zu fassen, werde sie durch die Kunstelemente erzogen. „Wenn dann aber der Vernunftgrund kommt, würde wohl der auf diese Weise Erzogene ihn lieben, weil er ihn vermöge einer Ähnlichkeit erkennt.“ [2]

Aristoteles[3] schaut ebenfalls in den Melodien eine Nachahmung des Sittlichen. „Denn schon die Natur der Tonarten ist so verschieden, daß man beim Anhören verschieden gestimmt wird und uns bei der einen nicht so zu Mute ist wie bei der andern, sondern bei einigen, wie bei den mixolydischen, befinden wir uns mehr in einer traurigen und gepreßten, bei den andern mehr in einer weichen und aufgelösten Stimmung, wie z. B. bei üppigen Tonarten, während

---

[1] De re publica 3, c. 11, 400 D.
[2] Ebd. c. 12, 402 C.
[3] Polit. 8, 5, 1340 a, 40.

eine andere uns vorzugsweise in eine gemäßigte, ernst gefaßte Stimmung versetzt, welche von allen Tonarten bekanntlich allein die dorische bewirkt, wogegen die phrygische zur Begeisterung stimmt. „Ebenso verhält es sich auch mit den Rhythmen. Die einen haben mehr den Charakter der Ruhe, die andern den der Beweglichkeit; von den letzteren haben wieder die Bewegungen mancher etwas roh Übertriebenes, andere etwas edel Anständiges. Aus all dem ergibt sich nun, daß die Musik das Vermögen besitzt, der Seele eine gewisse sittliche Beschaffenheit zu geben. Vermag sie aber dies, so ist klar, daß man die Jugend zu ihr anleiten und sie darin unterrichten muß." [1]

Wie ersichtlich, handelt es sich hier nicht um eine direkt sittliche Wirkung, sondern um eine mehr pathologische, eben eine gewisse Grundstimmung der Seele, aus welcher dann allerdings das Anständige des Sittlichen leichter erfolgen kann. Deshalb spricht auch Aristoteles[2] nur von einer gewissen sittlichen Beschaffenheit, wie sie eine Folge und Begleiterscheinung des Rhythmus in der Musik ist, und bemerkt ebenfalls feinsinnig, daß „in den Rhythmen mit Melodien Ähnlichkeitsausdrücke sich finden, welche dem wahren Wesen menschlicher Gefühle und somit ethischen Eigenschaften ganz nahe kommen".

Der Grund von all diesen Erscheinungen mag wohl darin bestehen, daß eben unsere Seele und die von ihr informierten Organe durch diese regelmäßigen Formen an das Regelmäßige gewöhnt werden. Und diese Stimmung wird zu ähnlicher auf sittlichem Gebiete drängen. Lotze[3] erklärt diese Tatsachen folgendermaßen: „Die elementaren Formen des Schönen sind nur Analogien der allgemeinen Verhältnisse, die alles Gute zu seiner Verwirklichung voraussetzt; spielt das Mannigfaltige der Anschauung, obgleich ihm keine sittliche Pflicht obliegt, dennoch in diesen idealen Formen, so erfüllt es uns mit verehrungsvollem Wohlgefallen durch den Schein einer Welt, in welcher die ewigen Gesetze des Seinsollenden zu Fleisch und Blut der Erscheinung geworden sind."

Endlich ist auch der Inhalt des Kunstwerkes von großem Einfluß auf das ethische Verhalten. Vom moralischen Standpunkte aus betrachtet scheiden sich die Kunstmotive aus in moralisch indifferente und moralisch differenzierte, gute und böse. Die Kunst hat sie alle,

---

[1] Aristot., Polit. 8, 5, 1340 b, 8. [2] Ebd. 1340 a, 18.
[3] Geschichte der Ästhetik 234; vgl. ferner Metz 49.

ihrer Aufgabe gemäß, in ihren moralischen Werten wiederzugeben. So ist sie, wie gehört, ein positives Zeugnis für die Schönheit des moralisch Guten und die Häßlichkeit, das Verabscheuungswürdige des Lasters; sie wird, wenn sie anders sich treu sein will, mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln eine positive Bejahung der wahren Seins- und Lebenswerte und deshalb selbst wieder eine indirekte Aufforderung an den Beschauer, diese Werte auch in der schweren Kunst seines Lebens zu wahren.

Eine sich treue Kunst wird die Religion schildern als die vom Himmel stammende Mutter der Wahrheit und Liebe, als die Segenspenderin der Menschheit, die auf ihre Pfade nicht bloß Gnaden für die Seele, sondern auch das Füllhorn irdischen Segens ausgießt. Die Tugend, wie sie hienieden geübt, wird sie freilich in allen ihren Leiden und Kämpfen, allen Entsagungen und Bitterkeiten darstellen müssen, aber ebenso mit ihrem klaren Auge, in das der Himmel seine Lichter spielt, den milden und doch starken Zügen, dem vertrauensvollen Herzen, das gelernt hat, auf irdischen Lohn zu verzichten und ewigen Lohn der Liebe zu erwarten.

„Aber", sagt Schiller[1], „ebenso häßlich als liebenswürdig die Tugend malen sich die Laster in dem furchtbaren Spiegel der Künste." Wohl trinkt der Lasterhafte in vollen Zügen aus dem schändlichen Becher der Lust, aber wir sehen auch, wie mit jedem Zug das Angesicht seiner Seele sich verwüstet und sein Herz von Gott, Wahrheit und Frieden sich entfernt. Alles schildert die Kunst, Tugend und Laster, ein jedes in seinen Lichtern und Schatten; mit Moses mahnt sie gewissermaßen: „Ich habe dir Leben und Tod, Segen und Fluch vor Augen geführt, wähle das Leben."[2] Wir kennen hierüber das treffliche Wort von Wirth[3]: „Je mehr die Kunst einen bösen Charakter in seiner ganzen Bestimmtheit darstellt und psychologisch richtig entwickelt, desto mehr wird auch das negative, zuletzt das eigene Sein zerstörende Wesen des Bösen zum Vorschein kommen und damit die negative, moralische Wirkung, die Abschreckung, von selbst eintreten." Mit einer Art suggestiver Kraft wird die künstlerische Darstellung einer guten Tat für sie hinreißen, die der schlechten Abscheu erwecken.

Ebenso lösen religiöse und patriotische Motive, wenn sie anders richtig dargestellt werden, ihnen entsprechende sog. gegenständliche

---

[1] X 81. [2] Dt 30, 19. [3] Vgl. oben S. 153 ff.

Gefühle aus. Sind diese auch noch nicht direkt persönliche, so wenigstens eine Umspielung und Durchdringung des ethischen und religiösen Willens mit solchen Gefühlen, eine Werbung zur Setzung entsprechender persönlicher Akte. Man weiß hier, wie vor allem ein Publikum, das nicht in die Geheimnisse und Absichten der Kunst eingeweiht ist, sich nicht so sehr an künstlerische Darstellung und Form, sondern fast ausschließlich an den dargestellten Stoff hält. Hier in der Kunst weint man mit den Weinenden und weint sich die eigenen Tränen weg, freut sich mit dem Fröhlichen, nährt seinen Lebensnerv mit süßer Labung, hebt und stärkt ihn so gegen den Anprall von Schmerz und Weh. So wird die Kunst für das Menschengemüt zum reinigenden und stärkenden Bad, zur eigentlichen Katharsis, wie Aristoteles sagt, zur Reinigung des Gemütes.

Wir geben zu, daß diese Wirkung noch keine direkt ethische ist, aber sie entlastet doch einerseits von ungesunden Gemütsstimmungen, anderseits lockt sie für das Gute und erfüllt mit Verachtung gegen das Gemeine. Diese und andere Wirkungen auf Gebieten, welche unmittelbar vor dem ethischen liegen und dasselbe streifen, sind in Fülle unter den Begleit- und Folgeerscheinungen der Kunst, und wenn dieselben für gewöhnlich nicht so nachhaltige zu sein pflegen, so sind sie nichtsdestoweniger von Bedeutung für unser ethisches Leben. Schon der Augenblick ist eine Wohltat, und am Ende setzt sich auch auf diesem wie auf allen andern Gebieten das Ganze aus Teilen zusammen.

Diesen Einfluß der Kunst auf das Ethische anerkennt sowohl die alte wie die neuere Ästhetik. Plato und Aristoteles haben wir bereits in Bezug auf einige einschlägige Spezialfragen hierin vernommen; fassen wir hier noch ihre einschlägige Gesamtlehre ins Auge.

Plato[1] will jene Künstler, die schlechte Gegenstände darstellen, aus dem Staate verwiesen sehen, damit nicht die Staatsbürger, „in Bildern der Schlechtigkeit erzogen, gleichsam wie bei schlechter Weide jeden Tag vieles allmählich von vielem abpflücken, in sich aufnehmen und zuletzt unbemerkt irgend ein großes Übel in ihrer eigenen Seele aufpflanzen; vielmehr müssen wir jene Werkmeister aufsuchen, welche in guter Begabung die Fähigkeit haben, die Natur des Schönen und Anständigen herauszufühlen, damit die jungen Leute, gleichsam wie in einer gesunden Gegend wohnend, von jeglichem Nutzen erfahren, woher immer an sie von schönen Taten, sei es zum

[1] De re publica 3, c. 12, 401 B—C.

Anblicke sei es zum Gehöre, gleichsam eine Luftströmung herandringt, welche von trefflichen Gegenden her Gesundheit bringt und sogleich von Kindheit an unvermerkt zur Ähnlichkeit mit den guten, mündlichen Aussprüchen und zur Liebe zu denselben und zum Einklang mit ihnen führt".

Aristoteles[1] stellt sich die Frage, ob die Musik nur dem Genusse und der Erholung oder noch einem edleren Zwecke diene, nämlich dem, auf die Sittlichkeit und die Seele zu wirken. Er bejaht letzteres und führt für seine Behauptung, abgesehen von der Tatsache, zwei Gründe an; den ersten schöpft er, wie bereits gesehen, aus dem psychologischen Einfluß der Rhythmen und Melodien, den zweiten aus dem des dargestellten Gegenstandes, und dieser ist wieder ein zweifacher. Fürs erste sagt Aristoteles: „Schon das bloße Vernehmen nachahmender Darstellung auf der Bühne ohne Rhythmen und Musikbegleitung erzeugt ein gleichstimmiges Gefühl in aller Herzen." Zweitens meint er[2]: „Die Gewöhnung aber, sich an den musikalischen Abbildern der Wirklichkeiten zu erfreuen oder zu betrüben, wird bei der nahen Verwandtschaft von Abbild und Wirklichkeit uns bestimmen, auch bei Anlässen, welche sich wirklich ereignen, gleiche Empfindungen zu haben. Wer z. B. bei dem Anblick des Bildes einer Person sich lediglich an der schönen Gestalt erfreute, dem wird auch der Anblick der Person selbst, deren Bild er betrachtete, angenehm sein." Aus diesen beiden letzten Gründen schließt dann der Stagirite[3]: „Die Jugend darf nicht die Werke eines Pauson anschauen, sondern die des Polygnotos oder sonst eines Malers und Bildhauers, der seinen Charakteren einen sittlichen Zug zu geben versteht."

Bekannt ist die Streitfrage über die aristotelische Katharsis in der Tragödie. Es haben sich hierüber unter den Philologen und Ästhetikern zwei Ansichten gebildet. Die eine, besonders von Spengel, Stahr, Manns und Bullinger vertreten, ist für eine mehr direkt sittliche Bedeutung der aristotelischen Katharsis. Die andere, von Bernays besonders gepflegt, sieht in derselben, auch wie sie in der Tragödie sich entwickeln soll, direkt nur eine pathologische Wirkung. Wir können uns hier nicht ausführlicher mit der Frage beschäftigen. Doch ist fürs erste klar, daß Aristoteles die Katharsis, wie sie durch die Musik veranlaßt wird, nur als pathologische auffaßt. Von dem

[1] Polit. 8, 5, 1340 a, 12. [2] Ebd. 1340 a, 23.
[3] Ebd. 1340 a, 35.

Flötenspiel sagt er[1]: „Die Flöte ist nicht angetan, eine sittliche Stimmung in der Seele hervorzubringen, sie ist vielmehr leidenschaftlicher Natur und ihre Anwendung daher nur bei solchen Gelegenheiten zulässig, in denen bei dem Hörer mehr auf eine Entlastung (Katharsis) der zusammengepreßten Empfindung als auf geistige Hebung und Förderung hingewirkt wird.

Aristoteles[2] unterscheidet hier also ganz klar zwischen diesen zwei: sittliche Bildung und Katharsis. Ebenso klar tut er es in folgender Stelle: „Wir halten zugleich fest, daß man die Musik nicht nur eines, sondern mehrerer nützlicher Zwecke wegen treiben soll, nämlich erstens der sittlichen Bildung und jener erleichternden Befreiung der Gemütsaffekte wegen, die ich Katharsis nenne (was ich unter dieser Katharsis verstehe, will ich nur im allgemeinen angedeutet haben, in der Poetik dagegen, wo ich darauf zurückkomme, werde ich es deutlicher entwickeln); zweitens soll man sie zum Behuf eines sinnvollen Genusses der Muse und drittens zur Abspannung und Erholung von angespannter Tätigkeit treiben." Aristoteles stellt also die sittliche Bildung und die Katharsis in dieselbe Klasse der Wirkungen des Ästhetischen, hebt aber doch die zweite klar von der ersten ab und nennt sie nebst dieser; also ist ihm die Katharsis nicht identisch mit sittlicher Bildung einfachhin, wohl aber etwas in inniger Beziehung zu ihr Stehendes. Deshalb bringt er beide in ein und dieselbe Klasse der ästhetischen Wirkungen.

Ebenso klar erhellt dies aus folgenden Worten[3]: „Der Affekt nämlich, der in einigen Gemütern mit großer Gewalt auftritt, der ist von Natur in allen Gemütern vorhanden und nur das Mehr oder Minder macht einen Unterschied, z. B. in Mitleid, Furcht und ebenso Enthusiasmus. — Denn auch dieser Bewegung sind manche in einem übermäßigen Grade unterworfen; lassen nun solche Menschen die Gewalt jener heiligen Gesänge, welche die Seele in Verzückung setzen, auf sich einwirken, so haben wir den Anblick von Personen, die sich gleichsam einer ärztlichen Kur und Katharsis unterzogen haben und dadurch in den Normalzustand zurückversetzt worden sind. Die nämliche Wirkung müssen nun auch diejenigen empfinden, welche zu den Affekten des Mitleids und der Furcht neigen, und ferner ebenso alle, welche zu irgend einem Affekte besonders disponiert sind, die übrigen aber, insoweit etwas von solchen Affekten

[1] Polit. 8, 6, 1341 a, 21. [2] Ebd. 8, 7, 1341 b, 38.
[3] Ebd. 1342 a, 5.

auf eines jeden Teil kommt: für alle muß es eine gewisse Katharsis geben und ein mit Lust verbundenes Erleichtertwerden."

Daraus ist also über allen Zweifel klar, daß Aristoteles unter musikalischer Katharsis nur eine pathologische Folge des Kunstästhetischen versteht. Nun aber lehrt er an der zweiten von uns eben zitierten Stelle, daß er hier nur im allgemeinen angedeutet habe, was er unter dieser Katharsis verstehe, in der Poetik wolle er eben diese Katharsis noch genauer erklären. Versteht er aber hier darunter eine pathologische Wirkung, so naturnotwendig auch unter jener, von der er in der Poetik sprechen will. Ferner spricht er in Behandlung dieser pathologischen Katharsis ausdrücklich auch von der Reinigung von den Affekten: Mitleid, Furcht, Enthusiasmus. Ebendasselbe tut er in der Definition der Tragödie. Aristoteles[1] sagt von der Tragödie am Schluß ihrer Definition, sie bringe „durch Mitleid und Furcht die Läuterung der Empfindungseindrücke dieser Art abschließlich zu stande". Es handelt sich also nach Aristoteles auch in der Tragödie um die Reinigung von Mitleid und Furcht; denn das hinweisende Pronomen bezieht sich, wenn es überhaupt eine Bedeutung haben soll, auf diese Affekte. Diese Stelle bildet demnach offenbar eine Parallele zu der früher erwähnten Darstellungsweise. Handelt es sich dort um eine pathologische Katharsis, so auch hier. Endlich spricht Aristoteles in der Definition der Tragödie einfachhin von Empfindungseindrücken; diese sind aber pathologischer und nicht sittlicher Natur.

Wir vermögen uns deshalb nicht einfachhin für eine direkt sittliche Deutung der aristotelischen Katharsis zu entschließen; vielmehr scheint uns die pathologische die sachgegebenere zu sein. Damit stellen wir natürlich, wie rücksichtlich der früheren aus Aristoteles zitierten Stellen ersichtlich, keineswegs in Abrede, daß die Tragödie nicht auch nach Aristoteles zum wenigsten eine Vorschule für das Sittliche sei. Sie ist es auch gerade von diesem Standpunkt der Katharsis aus. Denn eben durch diese pathologische Entlastung der Gefühle wird auch ein rechtes, geordnetes Fühlen wieder möglich. In einem weiteren Sinne freilich nennt Aristoteles diese Veranlaguug auch etwas Sittliches, und zwar mit Recht; ein gesundes pathologisches Verhalten ist eine glückliche Voraussetzung des Moralischen. Baumgart[2] sagt hierüber richtig: „Im spezifisch aristotelischen

[1] Poet. 6, 1449 a, 27. [2] Aristoteles, Lessing und Goethe 80 ff.

Sinne ist diese Wirkung (Freude am Schönen) zugleich eine ethische, denn das Ethos beruht nach ihm zu einem höchst wesentlichen Teile sowohl auf der richtigen Beschaffenheit des Empfindens als auf der daraus hervorgehenden richtigen Art, sich zu freuen. Im Sinne des Aristoteles kann es also gar keine Frage sein, daß die Wirkung der Tragödie zugleich auch momentan eine ethische sei, eben insofern sie ja eine ästhetische ist." Aber, fügen wir hinzu, insofern ist es auch keine ethische im eigentlichen Sinne des Wortes.

Was die neuere Ästhetik betrifft, so weiß man, wie Schiller für die ethische Wirkung der Kunst, besonders der Schaubühne, eintritt. Zwar muß auch Goethe gestehen, ein gutes Kunstwerk kann und wird auch moralische Folgen haben. Doch ist es hier eben Schiller[1], der in seinen philosophischen Schriften wie Gedichten für das Ethos als eine Folge der Kunst eintritt. Fürs erste ist sie ihm eine mächtige Förderin von Religion und guter Sitte. Sie gilt ihm als eine „Verstärkung für Religion und Gesetz". „Die Gerichtsbarkeit der weltlichen Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt." [2] „Tausend Laster, die jene ungestraft duldet, straft sie; tausend Tugenden, wovon jene schweigt, werden von der Bühne empfohlen. Hier begleitet sie die Weisheit und die Religion. Aus dieser reinen Quelle schöpft sie ihre Lehren und Muster und kleidet die strenge Pflicht in ein reizendes und lockendes Gewand. Mit welch herrlichen Empfindungen, Entschlüssen, Leidenschaften schwellt sie unsere Seele, welche göttlichen Ideale stellt sie uns zur Nacheiferung auf!" [3] Von den Wirkungen der Komödie schreibt er[4]: „Sie ist es, die der großen Klasse von Toren den Spiegel vorhält und die tausendfachen Formen derselben mit heilsamem Spott beschämt." „Die Schaubühne ist, mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staates, eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele." [5] „Nicht bloß auf Menschen und Menschencharakter, auch auf Schicksale macht uns die Schaubühne aufmerksam und lehrt uns die große Kunst, sie zu ertragen." [6] „Sie lehrt uns auch gerechter gegen den Unglücklichen sein und nachsichtsvoller über ihn richten." [7] „Eine merkwürdige Klasse von Menschen hat Ursache, dankbarer als alle übrigen gegen die Bühne zu sein. Hier nur hören die Großen der Welt,

[1] X 79. [2] Ebd. [3] Ebd. 80. [4] Ebd. 82. [5] Ebd. 83.
[6] Ebd. 85. [7] Ebd. 86.

was sie nie oder selten hören — Wahrheit; was sie nie oder selten sehen, sehen sie hier — den Menschen.“ [1]

Ferner ist ihm die Bühne von mächtigem Einfluß auf den nationalen Geist: „Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsere Dichter unter sich einig werden und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten; wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte — mit einem Worte, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? Nichts anderes als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große, überwältigende Interesse des Staates, der besseren Menschheit, das in denselbigen atmete.“ [2] — Zweitens gebührt ihr auch hohes Verdienst um die ganze Aufklärung des Verstandes. „Die Schauhühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchen von dem denkenden, besseren Teile des Volkes das Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier durch alle Adern des Volkes; der Nebel der Barbarei, des finstern Aberglaubens verschwindet, die Nacht weicht dem siegenden Licht.“ [3] „Mit ebenso glücklichem Erfolge würden sich von der Schaubühne Irrtümer der Erziehung bekämpfen lassen.“ [4] „Nicht weniger ließen sich, verstünden es die Oberhäupter und Vormünder des Staates, von der Schaubühne aus die Meinungen der Nation über Regierung und Regenten zurechtweisen.“ [5]

Aus diesen sachlichen und autoritativen Gründen folgt, daß die Kunst einen großen Einfluß auf Bildung und Sitte ausüben kann. Doch wird auch dieser Einfluß überschätzt. Man weiß, wie die Herbartsche Schule die moralische Erziehung als einen Teil der ästhetischen auffaßte und somit die moralische Bildung in eine ästhetische aufgehen ließ[6]. Ebenso überhebt ohne Zweifel auch Schiller bisweilen diese Bedeutung der ästhetischen Erziehung durch die Kunst. Obgleich er selbst in Zweifel zieht, ob je Molières „Harpagon“ einen Wucherer bessere, daß der Selbstmörder Beverlei noch wenige seiner Brüder von der abscheulichen Spielsucht zurückziehe, daß Karl Moors unglückliche Räubergeschichte die Landstraßen nicht viel sicherer

---

[1] Ebd. [2] Ebd. 89. [3] Ebd. 87. [4] Ebd. 88. [5] Ebd.
[6] Stöckl, Geschichte der Philosophie 794.

machen werde, behauptet er doch wieder anderseits, daß die Poesie den Menschen zum Helden erziehen könne, zu Taten rufen und zu allem, was er sein soll, mit Stärke ausrüsten[1]. Ebenso schreibt er ihr in seinem Gedicht „Die Künstler" Wirkungen zu, die sonst nur der Religion und moralischen Erziehung, und zwar beiden nur vom übernatürlichen Standpunkte aus, zugeschrieben werden müssen[2]. Auch Vischer[3] übertreibt mit seiner Forderung: „Trachtet am ersten nach dem Schönen, so wird euch das Gute von selbst zufallen."

Der Mensch bedarf mehr als bloß eines Blickes, einer frommen Rührung und Erhebung; er bedarf in gewissen Stunden eines mächtigen Aufrufs, eines starken Impulses, einer übernatürlichen Kraft, die ihn vom Rande des Verderbens wegreißt, oder wenn er schon gefallen, aus schwarzem Abgrunde erhebt. Aber das vermag die Kunst nicht, es müßten denn alle ihre Werke Mirakelbilder sein; aber selbst diese regen nur an und überlassen die Führung einer andern, höheren Kraft. Sodann vermag auch das Kunstästhetische als solches das Gefährliche, das die Beschäftigung mit dem Ästhetischen mit sich bringt, nicht zu beseitigen. Im Gegenteil dürfte sie dasselbe noch erhöhen.

Fürs erste ist das Leben in und mit der Kunst ein rein beschauliches, ein stetes Sinnen und Träumen. Wie leicht geht da der Sinn für ernste, schwere, praktische Arbeit verloren! Schiller nennt ja die ganze Kunst nur Spieltrieb, und wir haben gehört, wie viel Wahrheit in diesem Worte ist. Ferner führt die Kunst in vielen ihrer Motive in Welten, die oft stark mit der Wirklichkeit kontrastieren und persönlich viel angenehmer als diese sind. Wird bei diesen Lichtern das wirkliche Leben mit seinen Opfern nicht doppelt schwer! Gewöhnt endlich an das künstlerische Durchleben fremder Leiden, mag der Sinn für das reale abgestumpft werden; statt daß durch das Mitleid im Spiele das Mitleid in Wirklichkeit gepflegt wird, wird vielfach der Stumpfsinn realen Leiden anderer gegenüber großgezogen.

Nicht ohne inneren Grund sagt Müller[4]: „Es ist überhaupt schon gefährlich, der Phantasie solche Freiheit zu lassen, wie es im Kunstleben geschieht. Abneigung gegen ernste Studien, träumende Verwechslung des wirklichen Lebens mit der Phantasiewelt der

---

[1] Schiller X 84; XI 506. [2] Gietmann, Allgemeine Ästhetik 245.
[3] Ästhetik I 157. [4] Philosophie des Schönen 111.

Romane, Unfähigkeit zum tätigen Schaffen und Wirken, Erschlaffung des sittlichen Charakters sind die Folgen der einseitigen ästhetischen Kultur."

Es kann auch nicht in Abrede gestellt werden, daß durch die stete Beschäftigung mit gewissen Kunstwerken eine ungesunde Aufmerksamkeit auf sich selbst und, sagen wir es offen, eine gewisse Großmannssucht genährt wird. Manch einer dünkt sich im Helden des Stückes selbst gezeichnet, und mögen sich auch objektiv noch so wenig Anhaltspunkte hierzu finden, die Eigenliebe ist erfinderisch und zieht sie groß. „Dieses Schwelgen in schönen Gefühlen, diese Wonneseligkeit im Genuß der eigenen und fremden Empfindungen kann mit allen sieben Todsünden zusammen bestehen, ja es ist nach dem Gesetz der Kontrasterscheinung, das im seelischen Bereich ebenso wie im physischen gilt, gar nicht selten, daß sich der schnöde unterdrückte sittliche Trieb wenigstens in luftigen Gefühlen ein Ventil öffnet und am Ende noch mit der Einbildung wirklicher Befriedigung täuscht." [1]

Und die Bilanz aus dieser Möglichkeit eines zweifachen Einflusses der Kunst auf Sitte und Leben? Sie ist eben keine andere als diese: Die Kunst kann moralisch gute Wirkungen veranlassen, sie kann aber auch, abgesehen von ethisch verfänglichen Motiven, ungünstig fürs Leben wirken. Weit entfernt, deshalb einzige Norm der Erziehung zu sein, bedarf sie vielmehr selber wieder eines Korrektivs, tiefer Religiosität und Sittlichkeit. Wir schließen diese Abhandlung mit den Worten Lindes[2]: „Wenn also die ästhetischen Pädagogen den Ruf erheben: Mehr künstlerische Erziehung, denn nur dadurch bildet ihr den Menschen zum Menschen! so müssen ihnen die Moralisten unter den Pädagogen immer wieder entgegenhalten: Künstlerische Erziehung, soviel ihr wollt! Aber daneben die straffste Zucht und die ernsteste religiös-sittliche Unterweisung!"

3. Aufgabe des Schönen im Künstlerleben.

Auch hier ist es unsere erste Aufgabe, dem eigentlichen Sachzweck des künstlerischen Schaffens nachzuforschen. Wir scheiden hier wieder genau den sog. inneren Sachzweck von dem äußeren aus. Was den ersteren betrifft, so ist es ein alter Satz, jede Kraft hat ihr inneres Ziel in ihrer Tätigkeit, die Sehkraft im Sehen, das

[1] Ebd. [2] S. 196.

Denkvermögen im Denken; denn die Tätigkeit ist die Vervollkommnung der Potenz. Notwendig hat deshalb auch die künstlerische Schaffenskraft ihren inneren Sachzweck in sich selbst, in der möglichst glücklichen Entfaltung des betreffenden Aktes. Und dieser, d. h. das künstlerische Schaffen, insofern es aktuell ist, worauf zielt es in Konsequenz seiner natürlichen Tendenz nach außen hin ab? Welches ist der äußere Sachzweck des künstlerischen Schaffens? Kein anderer als die möglichst glückliche Gestaltung des Werkes selbst.

Die Kunst ist, wie gesehen, generell ein „Machen"; dieses aber besteht in der Überführung einer Form in den Stoff. Deshalb sagt der hl. Thomas[1], es sei Aufgabe der Kunst, daß eine Vollkommenheit in den von ihr bewegten Stoff überführt werde. Und weil der Zweck und die Güte eines Dinges identisch sind, so kann er konsequent sagen, die Güte der Kunst, der schaffenden, liege außer dem Menschen, nämlich in den Kunstwerken selbst[2]. Das Kunstwerk und seine möglichste Vollkommenheit sind der erste relative Sachzweck des künstlerischen Schaffens als solchen. Der Zweck der Zimmermannskunst, sagen Bonaventura und Thomas in der Einfachheit und doch Notwendigkeit ihrer diesbezüglichen Auseinandersetzungen, ist eben kein anderer als die Erbauung des Hauses, und der Zweck der Errichtung des Hauses ist das Haus selbst. Besteht aber das Wesen der schönen Kunst als solcher in der Fertigkeit und Gewandtheit, ein Kunstschönes zu schaffen, so kann ihr erster relativer Sachzweck auch kein anderer sein als eben die Kunstschönheit im Werke und in weiterer Abfolge der kunstästhetische Genuß, Lebenserhöhung und Liebe zum Kunstschönen.

Das ist die gerade sachliche Linie, wie sie vom Kunstvermögen ausgeht und in Genuß und Lebenserhöhung in formaler Beziehung ihren Abschluß findet; ihre mittleren Punkte ziehen sich durch die Kunsttätigkeit und das Kunstwerk hindurch. Diese Linie kann man nicht brechen, wenn man nicht die ganze natürliche Teleologie einer in die Außenwelt übergehenden Tätigkeit und speziell die des sog. „Machens" und „Bildens" beugen will.

Es ist vor allem die Scholastik, welche diesen ersten äußeren Sachzweck der Kunst als solchen einer moralisierenden Richtung gegenüber klar und scharf hervorhebt und betont. Die Kunst ist

[1] S. c. Gent. 3, c. 3, a. 224.

[2] S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 57, a. 4 5 ad 1.

nach ihr Formalgegenstand des Verstandes, des praktischen in bereits erklärter Weise, und nicht des Willens. Und deshalb besteht die Güte und Vollkommenheit ihres Werkes nicht in einem Formalbezug zum Willen, geschweige denn zum moralischen, sondern sachlich und direkt einzig und allein darin, daß in dem Werke die Selbstbestimmungen der betreffenden Kunst, wie sie die Vernunft aus dem Wesen dieser herausgelesen hat, innegehalten sind, mit andern Worten, daß das Werk in sich selbst recht sei[1].

Wenn auch, wie der hl. Thomas bisweilen sich ausdrückt, der Wille in der Kunst die Direktive hat, so kommt sie ihm nur insofern zu, als er von dem Verstand geleitet wird[2]. Es ist für den Ruhm des Künstlers als solchen ohne Belang, ob er das Werk in guter oder schlimmer Absicht gemacht hat; es handelt sich vom Standpunkte des formalen Sachzweckes der Kunst einzig und allein darum, wie das Werk in sich gestaltet ist[3]. Wie es für den Sprachkundigen als solchen besser ist, er mache absichtlich einen Sprachfehler, als daß er es unabsichtlich tue, so ist es auch für den Künstler als solchen besser, daß er absichtlich einen Kunstfehler begehe; daraus ersieht man doch, daß er es kann, künstlerische Fähigkeit besitzt, wenn er sich derselben bedienen will[4].

Der hl. Thomas unterscheidet in der Ausübung der künstlerischen Tätigkeit einen zweifachen Zweck, einen allgemeinen, wie ihn der Mensch in der Betätigung anderer Kräfte zu verfolgen hat und der eigentlich sein Lebensziel, sein Zweck als Mensch ist; sodann einen besondern und partikulären, welcher der künstlerischen Tätigkeit als solcher, zum Unterschied von den andern menschlichen Spezialtätigkeiten, wie z. B. dem Sprechen, eigen ist. Dieser Zweck der Kunst, der ihr zum Unterschied einerseits von dem allgemeinen Lebensziel und anderseits dem spezifischen Ziel anderer Fähigkeiten zukommt, besteht in der Vollendung des Werkes. Demgemäß kann der Künstler in der Herstellung seines Werkes einen doppelten Fehler begehen, einen als Mensch und den andern als Künstler. Durch den ersten entfernt er sich von seinem Lebensziel, das er mit den übrigen Menschen teilt; das wäre z. B. der Fall, wenn er mit seinem Werk den Betrug eines Mitmenschen beabsichtigte. Des zweiten Fehlers, d. h. eines Fehlers als Künstler, würde er sich schuldig machen, wenn er in seinem Werke abwiche von dem

[1] Ebd. a. 3. [2] Vgl. oben S. 138 A. 2.
[3] S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 57, a. 3. [4] Ebd. 2, 2, q. 47, a. 8.

Spezialzweck, wie er dem Künstler als solchem gegeben ist. Das wäre z. B. der Fall, wenn er ein kunstvollendetes Werk machen wollte, es aber nicht zu stande brächte, oder wenn er absichtlich einen Kunstfehler machen wollte, aber es nicht könnte. Im ersten Fall also, wo er von dem allen gemeinschaftlichen Ziel abweichen würde, beginge er einen Fehler als Mensch, und deshalb würde hier der Mensch getadelt. Weicht er aber unbemerkt von dem Spezialzweck der Kunst ab, so begeht er eben einen Kunstfehler, und der Tadel trifft in diesem Falle formal und in erster Linie den Künstler als solchen[1]. Aus alldem geht evident hervor, daß an und für sich und nach der Ansicht der Scholastik der nächste Zweck der künstlerischen Tätigkeit als solcher einzig und allein die Vollendung des Werkes ist.

Diese Ideen gelten nicht bloß für Motive, welche dem natürlichen und physischen Gebiete entnommen sind, sondern auch für Werke mit übernatürlichen und moralischen Stoffen, also auch für die sog. religiösen und patriotischen Künste, wie Jungmann von ihnen spricht und insofern sie solche sind. Fürs erste ist es nicht Sache der Moral, das Wesen der Dinge zu ändern; vielmehr ist es in früher gezeichneter Weise ihre Aufgabe, für Wahrung desselben zu sorgen; also hat sie auch, wenn es sich um die Darstellung von direkt moralischen Motiven handelt, nicht Wesen und formalen Sachzweck der Kunst zu ändern, sondern sich mit ihrem Objekt in die Linie von deren formaler Tätigkeit zu stellen.

Ebenso ändert das Motiv aus sich niemals das Wesen und deshalb auch nicht die Sachzwecke der Kunst; es kann deshalb auch bei vorliegendem moralischen Motiv nicht Sachzweck der Kunst sein, moralische Gefühle wachzurufen, sondern einzig und allein das moralische Motiv sachgemäß darzustellen. Dieses wirkt dann, richtig dargestellt, von selbst. Gleich verhält es sich mit religiösen und spezifisch christlichen Motiven. Religion und Gnade, wenn sie anders solches wahrhaft sind und nicht unerträgliche Verzerrungen derselben, wahren das Wesen der Naturdinge. Die Gnade und deshalb das Christentum erhöhen und verklären dieselben, ohne sie in ihrem natürlichen, auch gottgewollten Sein zu stören. Mögen deshalb auch die heiligsten Personen des Christentums, wie die heiligste Dreifaltigkeit, Christus, Maria, zum Vorwurf der Kunst gewählt werden, der formale, relative Sachzweck bleibt wesentlich derselbe; er ist

[1] S. Thom., S. theol. 1, 2. q. 21, a. 2 ad 2.

nicht das religiöse und moralische Gefühl, das hieße die Natur der Sache verkehren, sondern die möglichst gelungene Darstellung des betreffenden Motivs als solchen, seine lichtvolle Wahrheit aus dem Spiegel der Kunst. Die Wahrheit macht frei. „Die schöne Kunst hat lediglich einen ideellen Beruf", sagt mit Recht Kuhn[1]; „die praktischen Rücksichten auf sittliche und religiöse Erbauung und Belehrung, selbst auf äußere Bedürfnisse, wie beim monumentalen Bau, sind nicht erste Zwecke, sondern notwendige Folgen und Angebinde der richtigen Kunstübung. Einziger und höchster Zweck der schönen Kunst ist die Verwirklichung und Darstellung des Schönen oder, was dasselbe ist, die Offenbarung des Geistigen und Ideellen in sinnlichen Formen, welche ein reines, geistiges, interesseloses Wohlgefallen weckt."

Fragen wir nun nach dem finis operantis, den subjektiven oder persönlichen Zielen des Künstlers bei seinem Schaffen. Wie bei jeder Betätigung kann der Mensch auch in seinem künstlerischen Schaffen eine Reihe von Zwecken verfolgen. Begreiflicherweise wird er fürs erste die Sachzwecke der Kunst im Auge haben müssen, weil von ihrer Realisierung die Erfüllung seiner übrigen, durch das Kunstwerk beabsichtigten Zwecke abhängt. Auch liegt es auf der Hand, daß der Künstler als Mensch mit seiner Muse keine Ziele verfolgen darf, welche sich nicht in untergeordneter Weise in die Linie seines höchsten Lebenszweckes stellen lassen. Darüber herrscht kein Zweifel: dem Menschen ist die Künstlerkraft, wie jede andere, einzig und allein nur zu dem Ende gegeben, daß er sie auf diese oder jene Weise in den Dienst seines letzten Lebenszweckes stelle.

Damit ist aber, wie aus Früherem ersichtlich, keineswegs gesagt, daß er in seinem künstlerischen Schaffen bei jedem Pinselstrich oder Meißel- und Saitenschlag ausdrücklich seinen letzten Lebenszweck intendiere. Der Mensch als Künstler hat hier die gleichen Wege zu gehen wie der Mensch als Wissenschafter oder Landmann: er hat sein Leben mit seiner Arbeit Gott zu weihen. Im gegenteiligen Sinne von einer relationslosen Kunst zu sprechen, kommt einer Negation Gottes gleich.

Die Frage, um die es sich hier handelt und welche viel behandelt wird, ist nur die: Darf der Künstler seine Kunst in den Dienst eines außer der Kunst liegenden Zweckes stellen, sagen wir z. B. sich dem Willen eines Bestellers anbequemen oder religiöse

[1] Allgemeine Kunstgeschichte. Geschichte der Architektur I XLII.

und patriotische Erhebung mit seinem Werke suchen? Fürs erste müssen wir natürlich die Frage bejahen, wenn es sich um Ziele handelt, die sich bei aller Wahrung der Kunst und ihrer Vorschriften erreichen lassen. In derartigen Fällen sind und bleiben solche Ziele, wie sie dem Künstler als Menschen vorschweben, eigentlich seinem Werke rein äußerlich, sind dem Künstler höchstens Veranlassung zum künstlerischen Schaffen, beeinflussen und trüben ihn aber nicht im mindesten.

Doch ist dieser Fall nicht ein bloß irreeller? Lassen sich wirklich äußere Ziele finden, welche durch die Kunst erreicht werden können, ohne der Kunst als solcher weh zu tun? Th. Lessing[1] stellt dies in Abrede: „Ein wahrer Künstler ‚meint' nichts. Er meint nie anderes, als was in dem dargestellten Stück eben darin liegt. Würde er mit dem Bilde etwas ‚meinen', dann würde er die Kunst zum Schrittmacher für außerästhetische Ziele verwenden. Diese möchten die höchsten sittlichen Absichten, die tiefsten Ideen sein, sie würden doch das Kunstwerk als Kunstwerk vernichten."

Diese Anschauung zu prüfen, ziehen wir erst die Kunstgeschichte zu Rate. Tatsächlich verdanken die meisten Werke der Kunst, die wir als Werke ersten Ranges bewundern, solchen an und für sich außer der Kunst liegenden Zwecken ihre Existenz. Wozu haben die Griechen ihre Göttertempel gebaut, die kunstreinen? Wozu erhoben sich die majestätischen Dome in Deutschland und Frankreich, wozu der Riesenbau der Peterskirche, wozu anders als eben in erster Linie um die Gottheit zu ehren und ihren Verehrern einen erhebenden Bau zu errichten? Und wozu haben Plastik und Malerei diese Bauten aufs herrlichste geschmückt, etwa bloß um ästhetischen Genuß zu bereiten oder nicht vielmehr zum Doppelzweck der Verherrlichung Gottes und Erhebung des frommen Beters?

Dasselbe gilt auch von den erhabensten Werken der Poesie und Musik. Religion und Vaterlandsliebe waren die inspirativen Kräfte, und eben diese sollten auch ihre Ziele sein. Jungmann[2] sagt hierüber schön: „Der Parthenon und die Propyläen der Akropolis, der Tempel zu Eleusis, der Zeus zu Olympia und die Pallas Athene des Phidias, ‚trugen sie ihren Mittelpunkt und ihren Zweck in sich selber' oder waren sie zur Verherrlichung der Götter bestimmt und zur Förderung des religiösen Lebens? Die Ilias und die Odyssee, die Gesänge Pindars, die Tragödien des Äschylus und des Sophokles,

[1] S. 73. [2] Ästhetik II 169.

die herrlichen Reden des Demosthenes, die ernsten Weisen der dorischen Musik, waren sie wirklich ‚nur um ihrer selbst willen da', ‚standen sie' nicht ‚unter der Dienstbarkeit besonderer Zwecke'? Und die Psalmen und das Buch Job und die Prophetie des Isaias und des Jeremias ‚Klagelieder' und die ‚Divina Commedia', der Parsival und der Titurel, Jacopones da Todi ‚Stabat Mater' und Celanos ‚Dies irae', die Hymnen eines Ambrosius und eines Thomas von Aquin, Gregors des Großen Weisen und Palestrinas Kompositionen, Giottos, Angelicos, Overbecks, Steinles, Veiths, Führichs Bilder, Orcagnas, Schonhovers, Achtermanns Arbeiten in Stein, die Meisterwerke auf dem Gebiete der geistlichen Beredsamkeit von Chrysostomus bis auf Bernhard von Clairvaux, von Bourdaloue, Segneri und Bossuet und Wiseman und Mac Karthy, die Kirchen der hl. Elisabeth zu Marburg und der hl. Gudula zu Brüssel, die Dome von Straßburg, Köln und Freiburg, von Reims und Chartres, von Amiens und Salisbury, von Mailand, Burgos und Toledo — wie sind sie entstanden, wer hat sie hervorgebracht? Jene Künste haben es getan, die nicht etwa bloß dem religiösen Geiste dienten, nicht bloß ohne Rückhalt sich ihm hingegeben hatten, sondern, durch den Geist des Christentums erzeugt, aus ihm nur lebten, und allein für ihn; jene Künste, die ihrem ganzen Sein nach religiös, im wahrsten Sinne des Wortes Dienst Gottes und Gebet, rein übernatürlich, ganz katholisch waren." Diese Tatsachen erhellen klar, daß es Zwecke geben kann, die an und für sich außer der Kunst liegen, in deren Dienst sich aber ein reines und volles künstlerisches Schaffen wohl stellen läßt.

Zu demselben Resultate gelangen wir durch folgende Erwägung. Ein Besteller beabsichtigt vielleicht mit seinem Werke religiöse Erbauung oder Hebung der Nächstenliebe, wieder Pflege des patriotischen Geistes, und bezeichnet zur Realisierung dieses Werkes das darzustellende Motiv, z. B. das Opfer Christi am Kreuze, den hl. Vinzenz von Paul, die patriotische Tat Winkelrieds bei Sempach. Lassen sich nun mit diesen Absichten des Bestellers die rein künstlerischen Ziele vereinigen? Ohne Zweifel. Der Künstler braucht in allen diesen Fällen nichts anderes zu tun, als das betreffende Motiv licht- und lebenswarm in sich aufzunehmen und es geistig und seelisch zu durchdringen, in sich zu erleben und diesem Schauen und Empfinden vollen sinnlichen Ausdruck zu verleihen. Er braucht bloß die Seele seines Motivs zu ergründen und anschaulich zu machen, worin doch das Wesen der Kunst liegt, dann folgt daraus von selbst die gewünschte religiöse, sittliche und patriotische Erhebung.

Von diesem Standpunkte aus hat das Wort Geibels seine volle Berechtigung:

Zweck? Das Kunstwerk hat nur einen:
Still im eignen Glanz zu ruhn;
Aber durch ihr bloß Erscheinen
Wird die Schönheit Wunder tun.

Es kann also sehr leicht Fälle geben, in denen sich die objektiven Kunstziele voll und ganz verwirklichen lassen, wenn auch noch andere an und für sich außerhalb der Kunst liegende Ziele intendiert werden. Es ist deshalb nicht in allweg richtig, wenn Ficker[1] schreibt: „Wer die Kunst zu Zwecken benütze, hemme ihren freien, unbegrenzten Flug, ihre Hand kann nicht geführt werden, ihr eigener Geist nur leitet sie." Es mag solche Zwecke geben, aber es sind es nicht alle. Schiller[2] meint, daß, wenn der Zweck der Kunst selbst moralisch sei, so verliere sie das, „wodurch sie allein mächtig ist, ihre Freiheit, und das, wodurch sie so allgemein wirksam ist, den Reiz des Vergnügens". Doch Schiller unterscheidet nicht zwischen subjektivem und objektivem Zweck; ferner läßt er unbeachtet, daß es eben sehr leicht Fälle geben kann, in denen sich mit subjektiv moralischen Zwecken der objektiv künstlerische Zweck leicht vereinigen läßt.

Auch Volkelt[3] anerkennt diese Vereinbarkeit; „dieser günstige Sachverhalt", daß nämlich der künstlerische Eindruck infolge von Zumischung sittlicher Einwirkungen keine oder nur wenig Störung erleide, „findet dort statt, wo die sittliche Aufforderung nicht in kahler, verstandesmäßiger, lehrhafter Form, nicht also als ‚Tendenz' auftritt, sondern als ungesuchtes sachliches Ergebnis der unbefangenen natürlichen Darstellung vorhanden ist". Bezüglich des Einflusses religiöser Andacht auf die künstlerische Stimmung sagt er[4]: „Auch hier gibt es Fälle, in denen die religiöse Erweckung organisch und natürlich aus der dichterischen sich ergibt." Also läßt auch die moderne Ästhetik in einem ihrer vorzüglichsten Vertreter nebst den rein ästhetischen Zwecken noch andere im Künstler zu.

Kuhn schreibt in seiner Kunstgeschichte[5]: „Ein religiöses Gemälde, welches z. B. einen biblischen Vorgang schildert und die Idee desselben in entsprechender Weise darstellt, kann und wird in der beredtesten Sprache belehren und in schönster Art erbauen,

---

[1] Ästhetik 143 ff. [2] XI 512. [3] I 516.
[4] Ebd. 517. [5] S. XXVII.

obwohl der Künstler gar nichts anderes angestrebt hat, als ein echtes Kunstwerk zu liefern, d. i. für die religiösen Gedanken die notwendigen Formen zu finden; Belehrung und Erbauung müssen notwendig Angebinde und Zugabe seines Strebens sein, weil den sinnigen Beobachter das ästhetische Wohlgefallen zu tieferer religiöser Kenntnis und andächtiger Gesinnung hinüberleitet." Seesselberg[1] sagt richtig: „Der Architekt läßt sein Haus dem Zwecke dienen, er hat dabei ein festes Programm zu erfüllen. Und doch kann er ein Kunstwerk schaffen, in das er alle ihm aus der Landschaft, aus den Sagen und der Religion erfließenden Stimmungen zu legen weiß, und in das er obendrein auch noch sich selbst, sein ganzes persönliches Ich projiziert. Und wenn einst feinsinnige Päpste auf den Wänden der Stanzen bestimmte Ideen künstlerisch durchführen ließen, so ist das doch ‚Kunst' geworden."

Wir dürfen hierin vielleicht noch einen Schritt weiter gehen. Es kann äußere Zwecke geben, welche den künstlerischen Zweck nicht bloß nicht verunmöglichen und beeinträchtigen, sondern vielmehr befördern. Wir haben früher den Einfluß des Gemütes auf die Lösung der künstlerischen Kräfte beleuchtet[2]. Wenn nun aber den Künstler bei Herstellung seines Werkes nicht bloß ästhetische Zwecke bewegen, sondern noch höhere, so wird die künstlerische Kraft noch mehr angeregt, zu ihrem höchsten Vermögen hinausgeführt und in freudiger Tätigkeit erhalten. Es ist derselbe psychologische Fall, wie er bei den übrigen, Willen und Gemüt untergeordneten Kräften sich des öfteren ereignet. Je stärker das Gemüt bis zu einem gewissen Höhepunkt erregt ist, um so intensiver gestaltet sich eine Tätigkeit. Die Begeisterung macht beredt. Wofür man sachlich interessiert ist, regt sich die Kraft, es zu erreichen. So ist es mit der künstlerischen Tätigkeit. Wenn auch das bloß künstlerische Interesse die schaffende Kraft rege erhält, so wird ein sachliches Interesse diese Regsamkeit noch erhöhen.

Noch mehr. Dies höhere Interesse wird die Aufmerksamkeit konzentrieren, Blick und Empfindung vertiefen. Diesen Gedanken sehen wir von einem Künstler ersten Ranges selbst ausgesprochen. P. Cornelius schreibt von der sog. Lukasbruderschaft: „Wie rein und heilig war das Ziel, wonach wir rangen! Unerkannt, ohne Aufmunterung, ohne Hilfe als die des liebenden Vaters im Himmel. Und lag darin nicht seine höchste Gnade? Denn so konzentrierte

[1] S. 187. [2] Vgl. oben S. 70 ff 203 ff.

sich in tiefinnerster Seele jene glühende Liebe für das Wesenhafte und für die Wahrheit, die zwar oft verhüllt und in nebelhafter Ferne, aber groß und herrlich wie die aus dem Meere aufsteigende Sonne vor dem Geiste stand.“ [1]

Wir setzen wieder, ideell gesprochen, zwei gleichgradige Kunsttalente voraus, dasselbe von beiden zu behandelnde Motiv: welches von beiden wird das glücklichere Werk schaffen, dasjenige, welches ein höheres Ziel unbeachtet läßt, oder dasjenige, das mit den künstlerischen Zielen ein höheres Lebensziel vereinigt? Wir glauben, letzteres. Die Künstlerziele, nur in sich selbst betrachtet, nehmen in der Stufenreihe der menschlichen Güter, so wertvoll sie sind, bei weitem nicht das erste Interesse in Anspruch und vermögen deshalb nie jene Begeisterung und glückliche Lösung der Kräfte zu veranlassen wie in ihrer Vereinigung mit den höchsten Lebensinteressen. Wir verlangen damit nicht ein Rhetorisieren in der Darstellung, wir verlangen vom Kunstwerk nur lichtvolle Wahrheit, glauben aber, daß ein höheres Ziel auch tiefer in die Wahrheit schauen, sie lebensvoller empfinden und deshalb lichtvoller darstellen läßt.

Wir haben zur Lösung der gestellten Frage, ob der Künstler bei seinem Schaffen auch außerkünstlerische Zwecke verfolgen dürfe, noch einen zweiten, nicht belanglosen Fall ins Auge zu fassen. Es läßt sich nämlich der äußere subjektive Zweck auch so gestaltet denken, daß unter seiner Direktion der objektive Künstlerzweck sich nicht voll und ganz realisieren läßt. Darf sich in diesem Fall die künstlerische Kraft in den Dienst eines solchen Zweckes stellen? Wir glauben auch hierauf bejahend antworten zu müssen. Vergessen wir nicht, daß der Einzelzweck in dem allgemeinen sein Ziel hat, und nicht umgekehrt; die Kunst ist des Menschen wegen da und nicht der Mensch der Kunst wegen. Infolgedessen darf sich der Mensch der künstlerischen Fähigkeiten zu allen Zwecken bedienen, welche ihn irgendwie in der Erreichung seiner wahren Lebensziele unterstützen. Und er darf sich ihrer auch für den Fall bedienen, daß sie auf einem Gebiete sich nicht voll entfalten können. Der in sich rechte Zweck heiligt das in sich indifferente Mittel, wie die Kunstbetätigung es ist. Der Teil hat im Ganzen seinen Zweck und nicht umgekehrt das Ganze im Teil.

Alle menschlichen Kräfte haben sich in den Dienst eines letzten Zieles zu stellen. Es wäre aber unmöglich, dies zu erreichen, wenn

[1] Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Geschichte der Malerei II 1104.

jede Kraft sich allseitig oder besser einseitig ohne Berücksichtigung der andern voll entwickeln oder sich nicht in den Dienst der übrigen Menschen- und Kulturzwecke stellen wollte. Theodor Vischer bemerkt hierüber: „Es ist in der Ordnung, daß man sich nicht immer auf die Höhe des strengsten ästhetischen Maßstabes stellt, sondern zu rechter Zeit auf den praktisch-ethischen herüberneigt und zufrieden ist, wenn ein Tendenzroman, lyrisches Tendenzgedicht, namentlich aber Tendenzdrama einmal die trägen Gemüter mit starken Hebeln faßt, erschüttert, für die großen Ideen der Humanität, der Nationalität, der Freiheit und Gerechtigkeit begeistert.“[1] Volkelt[2] ist der Ansicht: „Man treibt, so scheint mir, Götzendienst mit der Kunst, wenn man sie aus dem Zusammenhang mit dem Guten, mit den Kulturzwecken überhaupt reißt und nicht dulden will, daß die Maßstäbe anderer Kulturwerte in ihr zur Anerkennung kommen. Die Kunst soll sich von vornherein als eine Kulturmacht fühlen, die zum Zusammenwirken mit den andern Kulturmächten bestimmt sei.“ „Das Schlagwort ‚l'art pour l'art‘ birgt die größten Vorurteile in sich. Die Kunst darf als Mittel für andere wesenhafte Kulturinteressen verwendet werden, auch wenn sie dadurch in ihrer Reinheit getrübt wird. Wer dies verbieten will, treibt mit der Kunst Götzendienst.“[3]

Sehr ehrlich warnt Lotze[4]: „Man soll nicht den Künstlern jenen Stolz einbilden, mit dem sie allein ein wahrhaft freies Geschäft zu treiben glauben, indem sie niemand zu berücksichtigen, sondern ihrem Genuß allein zu folgen hätten, man soll sie ihre Kunst vielmehr in steter Beziehung zum ästhetischen Leben der Gesellschaft zu üben heißen, in welcher sie arbeiten und für welche sogar auf Bestellung zu arbeiten ihrer Würde nicht schlechthin Eintrag tut.“ Ebenso entschieden urteilt Seesselberg[5]: „In unserer Welt, in der wir mit allen unsern Idealen an das Materielle gekettet sind, in dieser Welt mit ihren beiden starken Motiven des Hungers und der Liebe ist Kunst nichts vom großen Allgemeinen Loszulösendes. Im Motive der Liebe klagt die Nachtigall ihr holdestes Lied, und in der egoistischen Hoffnung, ihren Magen zu füllen, öffnet die Seerose auf dem Meeresgrunde ihren mit Pracht und Schönheit gefüllten Kelch ..., und nun trenne das im Weltall, trenne Kunst und Materie, physische und seelische Not.“ Sehr schön gesteht

---

[1] Linde 258. [2] I VI. [3] Ebd. 515.
[4] Geschichte der Ästhetik 436. [5] S. 187.

Linde[1]: „Wenn ein Werk, das seiner ganzen Beschaffenheit nach zum Genießen einladet, sich also als Kunstwerk ankündigt, geeignet ist, jene andern Seiten der Erziehung zu fördern, so darf man schon einmal ein Auge zudrücken, wenn es dem rein künstlerischen Maßstabe auch nicht völlig Genüge zu leisten vermag. Sind ja doch — auch ganz abgesehen von der Erziehung — genug Werke bekannt, die neben den künstlerischen Genüssen noch einen besondern Zweck verfolgen, und denen doch gleichwohl allgemein ein Ehrenplatz in der Literatur zugestanden wird, wenn auch nicht der oberste." Bezüglich der Kunstenthusiasten meint derselbe[2]: „Ihnen gegenüber ist es notwendig, zu sagen, daß am Ende doch der gesamtpädagogische Standpunkt, wenigstens für den Erzieher, dem bloß ästhetischen übergeordnet ist, und daß wir sehr wohl auch ein Werk von geringerem poetischen (künstlerischen) seines prosaischen (intellektuellen, ethischen usw.) Gehaltes wegen willkommen heißen, ja einem von höherem poetischen Gehalte unter Umständen sogar vorziehen können."

Eines nur werden Ethik und Ästhetik in diesem zweiten Fall, im Interesse der Wahrheit, der sie beide dienen, verlangen: man gebe ein solches Werk nicht als eigentliches Kunstwerk aus; sonst bringt man beide in Mißkredit: die Kunst, weil sie Unkünstlerisches für Kunstvollendetes ausgibt, also lügt; die Ethik, weil sie diese Unwahrheit heiligte.

Eine letzte Frage! Ist der Künstler verpflichtet, solche Motive zur Darstellung zu wählen, aus denen möglichst direkt ethische Beeinflussung erfolgt. Die Antwort kann nur eine negative sein. Er ist es nicht vom rein künstlerischen Standpunkte aus; die Kunst ist für ihr Stoffgebiet in erster, formalster Auffassung indifferent. Er ist es auch nicht von seiten der Ethik aus; sie verlangt von der Kunst als ihre ethische Pflicht nur zwei Dinge: daß sie der Wahrheit kein falsches Zeugnis gebe, und zweitens, daß sie nicht töte. Infolgedessen müssen wir vom ethischen Standpunkte aus mit der Kunst voll und ganz zufrieden sein, wenn sie diese beiden eigentlichen Gebote der Ethik erfüllt.

Aber etwas anderes ist indes die Pflicht und etwas anderes ist der Rat. Eine Kunst, welche sich als das fühlt, was sie tatsächlich ist, nämlich als einen der wichtigsten Faktoren in der Realisierung der wahren Lebensziele des Menschen, wird sich gerne solcher Stoffe

[1] S. 257. [2] S. 259.

bemächtigen, welche durch ihr bloßes künstlerisches Erscheinen so viel als möglich mitwirken an der Vereinigung der Menschheit mit ihren letzten Zielen. „Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt, Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt" (Uhland). Deshalb sehen wir durch die ganze Geschichte der gebildeten und bildenden Menschheit sich wie eine strahlende, leuchtende Linie den Gedanken hindurchziehen: Die Kunst soll sich möglichst direkt in den Dienst der Lebensziele der Menschheit, vor allem in den der letzten, stellen, der Gottesverherrlichung und sittlichen Veredelung des Menschen. So dachten schon die Alten.

Von Plato[1] hier nur das Wort: „Nicht für den Dienst der sinnlichen Lust haben die Götter uns die Musik gegeben, sondern dazu, daß wir mit ihrer Hilfe in das Gewirr unserer Triebe und Gefühle harmonischen Einklang bringen, und durch sie in unserem inneren Leben jenes Maß herstellen und jene Schönheit, deren es so oft entbehrt." Ein anderes Zeugnis bietet uns Strabo[2]: „Eratosthenes war der Ansicht, der Dichter ziele bei allem nur auf Ergötzung ab, nicht auf Belehrung." Strabo bestreitet dies zunächst durch die Autorität der allgemeinen Ansicht seiner Nation. „Im Gegenteil", sagt er, „nennen die Alten und Einsichtsvollen, welche gründlich über die Dichtkunst gesprochen haben, die Poesie eine Art Vorschule der Philosophie, die uns vom Knabenalter an in das Leben einführe und uns unter Ergötzung Sitten, Gefühle und Handlungen lehre. Daher unterrichtete man auch in den hellenischen Städten die Jugend zunächst in der Dichtkunst, sicher nicht einer Ergötzung, sondern der daraus hervorgehenden Bildung zur Weisheit und Einsicht wegen, da ja selbst die Lehrer der Musik, welche die Jugend im Singen und in der Instrumentalmusik unterrichten, sich dasselbe Verdienst zusprechen; denn sie behaupten, Erzieher und Veredler der Sitten zu sein."

Die Dichter selbst sind dieser Ansicht. Hesiod[3] bekennt, daß die Musen ihm deshalb süßen Gesang auf die Lippen gelegt, auf daß er die Unsterblichen preise und den Menschen die Wahrheit verkünde. Sophokles behauptete: „Er dichte Menschen, wie sie sein sollten, d. h. er halte dem Sein das Seinsollende vor."[4] Aristophanes[5] läßt Äschylos und Euripides denselben Gedanken als das erste und höchste Gesetz der Tragödie aufstellen. Ihre Aufgabe sei,

---

[1] Tim. c. 16, n. 47 C—D. [2] Geogr. l. 1, c. 2, n. 3. [3] Carmina 7, v. 29.
[4] Aristot., Poetik 25, 1460 b, 34. [5] Ranae v. 1008—1014.

daß sie die Menschen besser mache. Äschylos: „Wohl fandst du sie vor; doch das Schändliche soll sorgfältig der Dichter verbergen, Nicht ziehen hervor, noch der Bühne vertraun! Denn so wie für die Knaben der Lehrer da ist, zu erziehn sie für Tugend und Recht, so für reiferes Alter der Dichter." Ferner ist Aristophanes[1] der Ansicht: „Was für die Knaben der Lehrer, das seien für die Erwachsenen die Dichter." Nicht anders urteilt Timokles: mit dem Vergnügen komme Erziehung zugleich[2].

Der gewiegte Kenner der klassischen Altertumswissenschaft Boeckh[3] kommt zum Schluß: „Kein alter Tragiker, am wenigsten Sophokles und Äschylos, hatte die neue, von einem großen Dichter ausgesprochene Überzeugung, daß die Dichtung mit der Sittlichkeit nicht in Berührung sei; sie haben alle, der eine mehr, der andere weniger, wie sich erweisen läßt, eine sittliche Richtung in ihren Dichtungen verfolgt, obgleich man deshalb nicht behaupten kann, sie hätten ihre Tragödien in didaktischer Absicht geschrieben; und jene sittliche Richtung forderte von der Kunst, selbst von der Musik, auch der Staat und die Gemeinde."

Und erst das Christentum! Das Christentum mit seinem tiefen Blick in die ewigen Sterne der Menschheit, mit der klaren Erkenntnis der Pfade, welche zu ihnen hinanführen, dem starken Drang, sich mit ihnen innigst zu vereinen: wie legt es dem Künstler, namentlich im Hinblick auf die Not und Kürze des Lebens, die Sehnsucht nahe, sein künstlerisches Sinnen und Können in den Dienst dieser Lebensziele zu stellen! Wie wahr fühlte diesen Beruf die Sienesenschule mit ihrem schönen Wort: „Wir sind von Gottes Gnaden dazu berufen und bestimmt, den Ungebildeten, welche nicht lesen können, Kunde zu geben von den Wundern des Glaubens."

Der edle Leibniz[4] dachte so von der Kunst und ihren Zielen: „Aller Dinge und Künste Erstlinge und, um mich so auszudrücken, ihre schönste Blüte gehört Gott. Von der Poesie, die gewissermaßen eine göttliche Beredsamkeit ist und Engelssprache, gibt es keinen schöneren Gebrauch und ward auch in ihren Anfängen kein höherer gedacht, als Hymen und Gott die schönsten Lieder singen. So müssen wir auch von der Musik urteilen, der Zwillingsschwester der Dichtkunst. Die größten Architekten offenbaren ihre Kunst und die Fürsten ihre Hochherzigkeit nirgends besser als in der Errich-

---

[1] Ranae v. 1054. [2] Spengel 47. Boeckh 261. [3] S. 48.
[4] S. 47.

tung von Tempeln, Basiliken und andern Werken, welche der Verherrlichung Gottes und dem Frommen der Menschheit dienen.“ Batteux schreibt: „Große Dichter hatten ihre Werke, die Frucht vieler Nachtwachen und Arbeiten, niemals dazu bestimmt, dem Leichtsinne eines eiteln Kopfes zum Zeitvertreib zu dienen oder einem müßigen Midas den trägen Schlummer zu versüßen. Wenn sie einen solchen Endzweck gehabt hätten, wären sie wohl große Geister gewesen.“ [1]

Sehr schön sagt hierüber Bischof Keppler[2]: „Man sollte es nicht für möglich halten, daß in einem Zeitalter, welches sich das soziale nennt und die soziale Pflicht und Tugend erfunden zu haben meint, eine Kunst großgezogen werden will, welche nichts nach der Sozietät fragt und jede soziale Verpflichtung und Mitarbeit ablehnt. Den Schaden davon hat vor allem sie selbst. Eine Kunst, die sich selber Zweck ist, kommt genau so weit wie ein Mensch, der sich selber Zweck sein will; beide versauern, verknöchern, vereisen im Egoismus, haben keine Freude und schaffen keine Freude. Eine solche Kunst hat keinen richtigen Lebenszweck mehr, daher keine Lebens- und keine Schaffensfreudigkeit; sie hat keine Freude mehr, weil sie auf ihre schönste Aufgabe vergessen: zu erfreuen. Man kann ihr keinen besseren Rat geben, als daß sie die kalte, schauerliche Einsamkeit ihres Ölgötzentums verlasse, herzhaft wieder aus sich selbst heraustrete und sich mit Liebe, Freundlichkeit und Gütigkeit mit dem Volke abgebe.“

Den neueren Ästhetikern gegenüber zitieren wir hier noch Lessing[3]. Den Unterschied von Genie und Dilettant bestimmt er gerade dahin, daß das Genie mit Absicht schaffe, der Dilettant ohne solche: „Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen, allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten, die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu tun oder zu unterlassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen . . . bekannt zu machen; die Absicht, bei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferung . . . für uns stattfindet, wenigstens

[1] K. W. Ramler, 1. Tl, I 123. [2] S. 168 f.
[3] Gesammelte Werke VII 191.

unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen. . . .“ Bekannt ist sein anderes Wort[1]: „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dies erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln. Aber alle Gattungen können nicht alles bessern, wenigstens nicht jedes so vollkommen wie das andere; was aber jeden andern eben vollkommen bessern kann, worin es ihr leicht keine andere Gattung gleichzutun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestimmung.“

Wie schön dachte Overbeck[2] von seiner Kunst: „Mir ist die Kunst gleichsam eine Harfe Davids, auf der ich allzeit Psalmen möchte ertönen lassen zum Lobe des Herrn.“ Leixner[3] beschließt seine große Geschichte der deutschen Literatur mit den Worten: „Wohl wird es stets ein bloß unterhaltendes Schrifttum geben, das dem Tage dient; aber die Menschen wollen nicht nur Brot, sondern auch Worte aus ‚Gottes Mund‘. Und dieser Gottesmund kann und soll der Dichter sein, der sich nicht in die Finsternisse des Elends der Tiermenschheit eingräbt, sondern uns zum Bewußtsein bringt, daß es auch eine Welt des Lichtes, der Heiterkeit und der Schönheit gibt, daß sittliche Kraft den Sohn der Erde zum Sieger macht über die Kräfte des sinnlichen Lebens, die ihn hinabzuziehen streben. Priester kann der Dichter so werden und dem ‚unbekannten Gotte‘ dienen, dessen Abbild in den tiefsten Tiefen jedes Menschengeistes ruht.“

* * *

So kehrt die Kunst, wie sie von Gott ausgegangen, wiederum zu ihm zurück. Wir dürfen unsere Begriffe von der menschlichen Kunst als ästhetisches Schaffen, Geschaffenes und ästhetisches Genießen nicht auf die innergöttlichen Tätigkeiten und Beziehungen übertragen. Der Sohn im Schoße der Gottheit kann nicht ein artificiatum, Kunstwerk des Vaters, genannt werden, wie Thomas und Bonaventura hervorheben[4]. Dieser Ausdruck legte eben den Gedanken an ein in der Zeit Gewordenes und deshalb Beschränktes nahe. Aber etwas Ähnliches, wie in der endlichen Kunst, findet doch in unendlich hoher Weise im Schoße des Dreieinigen statt. Der Vater ist die ewig zeugende Urkraft, in unendlich hohem Sinne

[1] Gesammelte Werke VIII 140 f 146.
[2] Die sieben Sakramente 3. Vgl. Jungmann, Ästhetik II 170.
[3] S. 1104. [4] Vgl. oben S. 78. S. Bonav. I 190, 3.

die schaffende Kunst. Der Sohn ist, wie kein Kunstwerk seiner Idee gegenüber, des Vaters vollendetster Abglanz und Gleichbild seines Wesens. Der Heilige Geist ist wieder in göttlicher Hoheit das ästhetische Genießen, der göttlichen Schönheit unendliche Liebe und Freude.

Dieser göttlichen Ästhetik wollte Gott ein Abbild schaffen in der irdischen Kunst. Die zweite Person der Gottheit, die personifizierte Weisheit und Schönheit, wird den Weltwesen gegenüber zur schaffenden Kunst. „Als er bereitete den Himmel, war ich dabei, als er mit bestimmtem Gesetze und Schranken umzog die Tiefen; als er dem Meere ringsum gab seine Grenze und Schranken setzte den Wassern, daß sie nicht überschritten ihre Grenzen; als er einsetzte die Grundfesten der Erde, da war ich bei ihm, alles ordnend, und ich freute mich an jedem Tage, spielend vor ihm alle Zeit, spielend auf dem Erdkreise; und meine Wonne ist es, zu sein bei den Menschenkindern.“ [1] Von dieser Weisheit sagt deshalb Augustinus[2], sie sei die Kunst des allmächtigen Gottes: „Sie ist voll der Ideenbilder aller lebenden Wesen, alles ist eins in ihr, wie sie von dem Einen ist, mit dem sie eins ist.“ Die geschaffene Kunst muß als ein Sonnenstrahl der unerschaffenen in diese in Erkenntnis und Liebe zurückkehren. Es geschieht dies durch die geheimnisvolle Aszendenz der unbewußten Kreatur in die bewußte, vom Menschen zum Gottmenschen, und so zu Gott. „Alles ist euer, ihr aber Christi, Christus ist Gottes.“ [3]

Aus alldem tritt klar unsere Anschauung, unser System über das Verhältnis der Ethik zur Ästhetik hervor. Es ist fürs erste keines der beiden Extreme, weder der Aëthismus mit seiner absoluten Trennung der Ästhetik von der Ethik, noch der Panästhetizismus. Nicht der Aëthismus: weil die ästhetischen Werte wie alle kosmischen im letzten Grunde von dem absoluten Wesen, Gott, abhängig sind. Dasselbe gilt von dem Künstler und Kunstbeschauer, und deshalb sind sie alle drei an Gottes Gesetz gewiesen und haben in ihm ihr letztes Ziel. Der Aëthismus ist so widersinnig wie der Atheismus. Unser System ist nicht der Panästhetizismus. Denn die ethischen und ästhetischen Werte sind formal absolut verschieden. Wohl weist alles Ethische auch hohe ästhetische Werte auf; aber nicht alles

[1] Spr 8, 27 ff.

[2] De Trinitate 6, 10, n. 11 (Migne, P. l. XLII 591); S. theol. 1, dist. 31, q. 2, a. 1. Bonav. I 544; V 344.

[3] 1 Kor 3, 21—23.

Ästhetische, auch nicht im Menschen, ist als solches schon ethisch. Unser System hält die Mitte zwischen den beiden Extremen, dem Aëthismus und dem Panästhetizismus. Wir bekennen die Abhängigkeit aller Weltwerte, und deshalb auch der ästhetischen, von Gott und sehen die Ziele derselben wieder in ihm. Aber hier differieren wir von den extremen Teleoethisten; wir stellen es in Abrede, daß das Ästhetische seinen Sachzweck im Ethischen habe, wünschen aber, daß einerseits der ästhetische Beschauer von dem geschaffenen Schönen zum Unerschaffenen seinen Aufstieg nehme, und daß sich anderseits die Kunst möglichst in den Dienst der allgemeinen Weltzwecke stelle: der Erhebung des Menschen zu seinem Schöpfer und Herrn. Unser System ist das des gemäßigten Teleoethismus oder besser des Synethismus.

Was Bonaventura[1] in seinem Werklein „Über die Zurückführung der Kunst auf die Theologie" abschließend den Wissenschaftern im allgemeinen ins Album schreibt, das gilt auch den Ästhetikern, Ethikern und Künstlern. „Das ist die Frucht aller Wissenschaften, daß in allem der Glaube gehoben, Gott verherrlicht, die Sitten gebildet und jene Tröstungen genossen werden, die in der Vereinung der Menschenseele mit ihrem Gott durch die Liebe ermöglicht wird. Zu dieser Liebe zielt die ganze Schrift hin und deshalb jede Erleuchtung von oben, und ohne diese Liebe ist jede Erkenntnis eitel." „Der Mensch", sagt der hl. Franz von Sales[2], „ist die Vollendung des Universums, der Geist die Vollendung des Menschen, die Liebe die Vollendung des Geistes, die heilige Liebe die Vollendung der Liebe; somit ist die Liebe Gottes das Ziel, die Vollendung und höchste Schönheit des Weltalls." Maior horum caritas![3]

---

[1] V 325. [2] 4, 10, c. 1, 392. [3] 1 Kor 13, 13.